

J. S. Neves.

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

Vol. II

**Fausto Viana e
Carolina Bassi de Moura**



Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura (org.)

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

Volume II

DOI 10.11606/9788572051835

São Paulo
ECA - USP
2017

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

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

D722v Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais – volume 2 / Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura (orgs.) -- São Paulo: ECA/USP, 2017.
320 p.

ISBN 978-85-7205-183-5 (e-book)
DOI 10.11606/9788572051835

1. Teatro 2. Cenografia - Produção 3. Figurino – Produção 4. Vestuário – Produção 5. Figurinistas – Entrevistas 6. Cenógrafos – Entrevistas 7. Costureiros – Entrevistas I. Viana, Fausto Roberto Poço II. Moura, Carolina Bassi de.

CDD 21.ed. – 792.025

Sumário

<u>INTRODUÇÃO</u>	6
Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura	
GT Traje de cena 10 anos em 9	
<u>O TRAJE COMO OBJETO DISPARADOR DA MEMÓRIA</u>	11
O caso de A garota dinamarquesa	
Fausto Viana	
<u>A CONTRIBUIÇÃO DA PREPARAÇÃO DE ELENCO PARA O TRAJE DE CENA</u>	29
A construção dos personagens em <i>Dois Irmãos</i>	
Carolina Bassi	
<u>FIGURINO NEUTRO: EXPERIMENTOS CÊNICOS DE UM NÃO-TRAJE</u> ..	49
Graziela Ribeiro Baena e Wladilene de S. Lima	
<u>ESTUDO DOS TRAJES NAS PERFORMANCES E RITUAIS DE CHICANIZACIÓN DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, ANTES DE LA POCHA NOSTRA</u>	61
Sandra Regina Pestana	
<u>“desAMPARO”:ARTICULANDO TRAJE DE CENA E LOUCURA NA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DOUTOR JOÃO MACHADO</u>	80
Nara Salles e Jéssica Cerejeira	
<u>VESTIR O MONSTRO: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO E FASCÍNIO DO SER IMAGINÁRIO NO REALITY SHOW FACE OFF</u>	101
Maria Alice Ximenes e Benedito A. Cruz	
<u>TRAJES CARNAVALESCOS, DE “ONTEM” E DE “HOJE”</u>	119
Madson Oliveira	

<u>O QUE PETER BROOK PENSA SOBRE INDUMENTÁRIA E CENOGRAFIA</u>	138
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz	
<u>DO MUSEU À CENA</u>	154
A pesquisa para o desenvolvimento de um traje	
Isabel C. Italiano	
<u>VESTINDO CAPITU: UM DIÁLOGO ENTRE ARTE E DESIGN DE MODA</u> .	169
Ana Beatriz Pereira de Andrade; Ana Maria Rebello Magalhães e Paula R.M.de Oliveira	
<u>MARGARIDA MAX E OS BASTIDORES DO TEATRO DE REVISTA</u>	192
Renata Cardoso	
<u>OS TRAJES PARA O ESPETÁCULO ONÍ XÉ A ÀWÚRE</u>	209
Andréa Cavalcante de Almeida Queiroz	
<u>TRAJE DE CENA EM ‘REDEMUNHO’</u>	221
Aspectos visuais de um espetáculo nordestino	
Tainá Macedo Vasconcelos	
<u>PERFORMANCE SULCOS: CORPO, TRAJE DE CENA E CRIAÇÃO</u>	232
Ana Cleia Christovan Hoffmann	
<u>O BORDADO NARRATIVO NOS TRAJES DE GAME OF THRONES</u>	244
Maria Celina Gil	
<u>FIGURINO PARA A PERSONAGEM SEREIA EM O “AUTO DA CONQUISTA”</u>	261
José Alfredo Beirão Filho	
<u>GUERRILHEIRAS, OU PARA A TERRA NÃO HÁ DESAPARECIDAS</u> ...	272
Poiesis da decomposição	
Desirée Bastos	

Apêndices disponíveis a partir da página 283

Introdução

Nosso segundo volume de **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais** é uma edição comemorativa aos 10 anos do GT Traje de cena no Colóquio de Moda.

É verdade que o primeiro GT de Traje de cena aconteceu em 2009. “Noves fora”, dez anos seriam completados só em 2018. Mas é tanto que temos a comemorar – e as pessoas das artes adoram uma comemoração – que a gente já começou a celebrar com este lema: Traje de cena – 10 anos em 9!

Sempre é fundamental agradecer àquelas que nos apoiaram e apoiam: as organizadoras do Colóquio de Moda. Sem Kathia Castilho, Maria de Fátima Mattos, Mônica Moura e todos os colegas que fazem parte da ABEPEM e do Colóquio, nós não existiríamos. Obrigado, amigos.

Esta também é uma boa oportunidade para refletirmos sobre o alcance do nosso trabalho no GT, ou pelo menos sobre a trajetória dos seus participantes.

Em 2009, uma das participantes era Carolina Bassi de Moura, falando sobre sua pesquisa dos trajes de Federico Fellini (veja no Anexo uma lista de trabalhos apresentados ao longo dos dez anos... em nove). Depois disso, ela terminou seu doutorado e hoje é professora da UNIRIO, onde ministra disciplinas de cenografia e figurino. Naquele ano, já contávamos também com uma das nossas parceiras mais queridas: Nara Salles, tratando de processos criativos com base em Antonin Artaud.

Lá em 2009 estava também Rosane Muniz, que participaria de mais quatro edições do GT de Traje de cena e hoje é professora convidada da Universidade de Belas Artes, em São Paulo.

Em 2010 chegava mais um futuro professor universitário e que permanece conosco até hoje: Dalmir Rogério Pereira, tratando dos trajes de Ronaldo Fraga. Chegava também nossa musa inspiradora perfumada: Isabela Monken Velloso e suas análises que nos levariam em anos seguintes a entender melhor os trajes usados em comerciais de perfumes e campanhas publicitárias. Surgia nossa ativista-guerrilheira Sandra Pestana, agora terminando seu doutoramento na Universidade de São Paulo e também aparecia no nosso cenário Graziela Baena, professora no Pará e hoje uma figura muito importante do nosso GT.

Seria impossível nomear todos que fizeram parte da nossa história, mas 2014 marca a chegada de Madson Oliveira, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nosso pesquisador carnavalesco e que tantas contribuições traz para este GT. Neste ano entraram ainda: Sérgio Lessa Ortiz, que hoje cursa seu doutorado e é professor da Universidade Belas Artes, em São Paulo e Isabel Cristina Italiano, que já era professora de modelagem da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP e... continua sendo, claro. Neste ano, nós emprestamos, por gentileza, a Prof. Isabel Italiano para coordenar um GT novo no Colóquio, o GT de Modelagem. Mas, ainda assim, ela está conosco no GT e neste livro.

Em 2015, chegaram duas aquisições insuperáveis: Ana Bia Andrade (e junto com ela, Henrique Aquino), professora do Departamento de Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FAAC / UNESP e Renata Cardoso, professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, a UFBA.

2016 marcou a volta da, agora professora da FATEC de Americana, Maria Alice Ximenes, que foi, inclusive, coordenadora do GT nos seus primórdios, junto com Fausto Viana. Aliás, agradecimentos às nossas coordenadoras: Maria Alice, Adriana Vaz Ramos, Isabel Italiano

(emprestada no momento) e nossa atual coordenadora, Carolina Bassi de Moura.

Em 2009 trouxemos cinco trabalhos. Em 2010, tendo poucos pesquisadores com mestrado ou doutorado, tivemos sessões de comunicação oral, mas dentro delas tivemos 28 trabalhos. Em 2011, 11 trabalhos. 2012, seis. 2013, seis também. 2014, 10. 2015, 12 trabalhos. 2016, 14 trabalhos. 2017 chega com 12 trabalhos.

Não são dados para serem comemorados? Sim!

São mais de cem trabalhos, e isso sem contar os que são ligados aos nossos temas, apresentados nas comunicações orais e na iniciação científica.

O nosso GT conta com a participação regular de pessoas que são fundamentais para seu funcionamento, já que as nossas discussões não ficam paradas ao longo do ano. As pessoas que mais participaram do nosso GT, desde 2009, são, em ordem quantitativa: Fausto Viana, que foi a todos os eventos e reuniões do GT; Carolina Bassi de Moura e Graziela Baena; Dalmir Rogerio e Sandra Pestana; Rosane Muniz; Nara Salles, Isabela Monken Velloso, Maria Alice Ximenes e Madson Oliveira; Marcelo Girotti, Sérgio Lessa e Isabel Italiano; Renata Cardoso e Ana Beatriz.

Foi por esta razão que convidamos estes autores a enviarem sua contribuição para este volume. Todos são textos originais, nunca antes publicados, nem no Colóquio ou em outro congresso. Nem todos puderam enviar ou tiveram tempo de submeter trabalhos e sabemos que a vida cotidiana tem sido muito difícil. Mas, mesmo assim, agradecemos a todos, pois sabemos que o desejo de participar era grande. Outras oportunidades virão!

São **dezesseis textos inéditos** para os pesquisadores de traje de cena no país, nos mais diversos temas e linhas de pesquisa, em maior ou menor grau de maturidade e reflexão.

Nosso GT é um GT-escola. Nós queremos que as pessoas aprendam conosco, compartilhando conhecimento. Por isso é importante ter novos pesquisadores como Maria Celina Gil, que estreia no Colóquio com uma comunicação oral, mas que foi convidada a apresentar um texto para este livro de comemoração, de 10 anos em 9. Também é por isso que convidamos professores: Desirée Bastos (EBA -UFRJ), José Alfredo Beirão (UDESC) e Ana Hoffman (Universidade FEEVALE), a escreverem para nosso livro. Quem sabe eles não passam a fazer parte efetiva do nosso GT, não é?

Comemorem conosco. E que tenhamos ainda muitas celebrações juntos.

Gratos por tudo e por todos,

Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura

Artigos

O TRAJE COMO OBJETO DISPARADOR DA MEMÓRIA

O caso de A garota dinamarquesa

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo,
faustoviana@usp.br¹

Resumo: O artigo aborda um traje de cena específico do filme *A garota dinamarquesa* (2015), com direção de Tom Hooper e figurinos de Paco Delgado. O traje é analisado como um “objeto externo”, conforme proposto no sistema Stanislavski, dentro das “circunstâncias dadas”.

Palavras chave: Traje de cena; figurino; Konstantin Stanislavski.

Abstract: This article approaches as specific costume of the movie *The Danish Girl* (2015), directed by Tom Hooper and costumes created by Paco Delgado. The costume is analysed as an external object, as proposed in the “System” of Konstantin Stanislavski, in the “given circumstances”.

Keywords: Costume design; pattern making; performance.

Introdução

Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor e teórico russo e talvez um dentre os homens que mais contribuíram nas pesquisas do mundo da arte dramática. Começou muito cedo, atuando em círculos familiares e de amigos, chegando ao ponto máximo de fundar em 1898, juntamente com Vladímir Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), o Teatro de Arte de Moscou².

Stanislavski era um pesquisador inquieto e incansável. Para tentar transmitir seus conhecimentos sobre as artes cênicas, não só dirigia, participava como ator ou publicava pesquisas

¹ Professor livre-docente da Universidade de São Paulo. Mestre em moda e artes. Doutor em artes cênicas (ECA-USP), e em museologia (ULHT-Portugal). Autor do livro *O figurino teatral e as renovações do século XX*, *Dos cadernos de Sophia Jobim*, *Traje de cena como documento* e *Os trajes da Igreja Católica- um breve manual de conservação têxtil*, dentre outros.

² Para saber mais sobre a formação de Stanislavski e elaboração de trajes, sugere-se fortemente a leitura de VIANA, 2016 e VÁSSINA e LABAKI, 2016.

sobre a arte da interpretação. Ele também viajava pelo mundo fazendo as três coisas.

O russo teve uma vida longa e muito ativa, gerando muito material de pesquisa do qual parte permanece inédita. Para este artigo, vai-se focar apenas o objeto externo, dentro das circunstâncias dadas no Sistema Stanislavski.

Vássina e Labaki dizem que “é importante frisar que o início das experiências práticas do Sistema se deu em um espetáculo simbolista (O drama da vida, de 1907), pois assim fica provado que, desde o começo, Stanislavski não pensava em uma ligação direta de seu método de trabalho com nenhuma estética definida” (2016:39). Simone Shuba afirma que o próprio Stanislavski disse que a experiência fora um fracasso, pois “o ‘desenho interior’ não se desenvolveu nos detalhes, ocasionando uma generalização na atuação, que resultou em ‘contornos espirituais’ vagos, desestabilizando os atores e os deixando sem confiança” (2016:69). Em 1909, Stanislavski vai trabalhar um mês no campo, onde parece entregar aos atores a sua liberdade artística, “tendo conseqüentemente maior responsabilidade sobre a criação” (idem).

O Sistema Stanislavski era um guia, um livro de referência para os atores e artistas que queriam trabalhar a arte como uma manifestação elevada de espiritualidade, como apontou Stanislavski (ver VÁSSINA e LABAKI, 2016, 81). O Sistema sempre foi um “work in progress, ou seja, um ponto de partida para uma elaboração de uma teoria da arte do ator à qual cada novo criador pode e deve adicionar elementos” (idem).

Duas chaves são muito importantes para se entender e trabalhar com o Sistema: a memória emotiva e as ações físicas.

A memória emotiva (ou emocional ou afetiva³), em algumas citações, passa a ser “o material principal para a criação do papel e de sua vida interna” (idem:111). Stanislavski diz que “a vivência e a criação do artista são fundamentadas nas lembranças das memórias e sentimentos afetivos” e que a ideia de que a “memória depende da vontade, de que o sistema nervoso registra todas as informações que passam pelo cérebro, mas que o acesso a tais informações é aleatório, dependendo de estímulos como cheiros e imagens” (idem:109). Assim, para ajudar um ator na elaboração de sua personagem, por exemplo, pode-se evocar sua memória de um cheiro de chuva na sua infância e colocar esta sensação resgatada do rol de experiências do ator a serviço da personagem.

Diz Stanislavski:

Devido a repetição frequente de sensações derivadas do cheiro das rosas, do gosto da pimenta, do som, da melodia, do prazer, da dor e de outras condições que tantas vezes experimentamos na vida, nós nos acostumamos tanto a elas que podemos ressuscitar na memória todos estes sentimentos familiares e sensações físicas. Esses sentimentos e sensações repetidas experimentadas na vida, que podemos ressuscitar na memória, chamam-se sentimentos afetivos. A memória que preserva em nós os sentimentos e sensações vivenciados chama-se memória afetiva. (idem: 209)

A ação física, como a descreve Matteo Bonfitto, é “uma ação psicofísica. Ou seja, no processo de sua execução, as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como ‘iscas’” (BONFITTO, 2002: 25). Ela funcionaria resgatando processos interiores do ator, funcionando como um “catalisador de outros elementos do sistema” (idem).

Os outros elementos componentes do sistema são: ação; “Se” mágico; atuação em geral; imaginação; visualização; atenção cênica; relaxamento muscular; trechos e tarefas; sentido da verdade e da fé; “Eu existo”; comunicação; irradiação e inradiação; supertarefa; ação transversal; os já citados

³ Ver o porquê destas variações em VÁSSINA e LABAKI, 2016: 111.

ações físicas e memória emocional e, finalmente, circunstâncias propostas⁴, que é onde se encaixa o figurino na proposta de Konstantin Stanislavski.

Circunstâncias propostas são:

A fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, nosso entendimento da obra como atores e diretores, aquilo que agregamos de nós mesmos, a mise-en-scène, o cenário, os trajes, os objetos, a iluminação, os ruídos, os sons e tudo o mais que é proposto aos atores prestar atenção durante a sua criação.
(Stanislavski, apud DAGOSTINI, 2007:34)

Dagostini cita que para Stanislavski o “espírito observador do artista deve penetrar em tudo o que ocorre na realidade ao seu redor: nos ambientes, nos objetos animados e inanimados que despertam a atenção, a curiosidade, a imaginação e provocam a emoção, impulsionando-o a formular perguntas, investigar, adivinhar e observar” (2007:63).

Neste sentido, o traje de cena ou figurino tem a função de objeto na cena, seja no corpo do ator ou funcionando como adereço⁵ de cena.

No Léxico de pedagogia do teatro (2015), o autor deste texto propõe, no verbete “adereços” o seguinte:

Os adereços são elementos da cenografia usados para complementar a elaboração da cena e da composição cenográfica. São normalmente, na vida cotidiana teatral, divididos em duas categorias: da cena e do ator. (...) Nova proposta poderia ser feita, levando-se em conta o corpo do performer/atuador: adereços corporais (fixos e removíveis) e extra corporais do ator. Adereços corporais do ator são todos aqueles que o ator usa no contexto da cena, em uma encenação, espetáculo ou performance, diretamente sobre seu corpo. Podem ser acessórios cênicos do figurino ou

⁴ O autor optou por usar o termo proposto por Dagostini, e não condições propostas, como dizem VÁSSINA e LABAKI.

⁵ No trecho acima, Dagostini optou pela palavra objeto, enquanto Vássina e Labaki preferiram o termo adereço.

uma decoração significativa sobre ele, como uma medalha. (...) Na categoria adereços extra corporais, ou da cena, (...) estão os outros objetos que se relacionam ao todo da cena, mas não necessariamente com o corpo do ator, (...) enfim, qualquer objeto que complemente a cena por suas características próprias.

Dagostini cita também que “os objetos⁶ de atenção podem ser exteriores ou interiores, podendo vir de um objeto⁷ externo ou de uma imagem que provoca outras sensações como o gosto, o cheiro, o som que se produzem internamente” (2007:66).

No caso de A garota dinamarquesa, é exatamente esta a função que o traje de cena, a ser analisado, assume: “objeto externo”.

A garota dinamarquesa

O filme A garota dinamarquesa foi lançado em 2015, com roteiro de Lucinda Coxon e direção de Tom Hooper (Oscar de melhor diretor por O discurso do rei, 2011). Os protagonistas são Eddie Redmayne (que ganhou inúmeros prêmios por seu papel como Stephen Hawkins em A teoria de tudo, 2014) como Einar Wegener e Alicia Vikander como sua esposa Gerda.

Einar Wegener (figura 1) e Gerda Gottleibe (figura 2) vivem na Copenhague dos anos 1920. São ambos pintores. Einar retrata paisagens mórbidas e ligadas à sua cidade natal, Vejle. Ela faz séries de retratos. Einar descobre que é transexual e opta por fazer uma cirurgia ainda em caráter experimental de redesignação sexual. Faz uma primeira intervenção, de remoção do órgão sexual masculino e na segunda, que construiria uma vagina, morre por infecção. O filme, naturalmente uma obra de ficção sem obrigações com a realidade ou fatos verídicos, é baseado na história do casal Einar e Gerda, que existiu. O nome Einar significa

⁶ Dagostini trata de objeto aqui no sentido de “assunto”.

⁷ Aqui, no sentido de “coisa”, “peça”, “utensílio”.

“guerreiro solitário”; Gerda, uma corruptela de Margareth, significa “pérola”.

Figura 1- O pintor Einar Wegener em cena. O ator é Eddie Redmayne.



Fonte: Divulgação

Figura 2- A pintora Gerda Gottleibe em cena. A atriz é Alicia Vikander.



Fonte: Divulgação

A ação transcorre normalmente quando acontece a cena em que se inclui o traje tema de estudo deste artigo, que visa analisar como um traje pode ser um objeto externo que traz à tona memórias emotivas do passado da personagem, como propõe o diretor russo Konstantin Stanislavski.

Gerda está esperando por Ulla Fonsmarck, uma bailarina de teatro que vem posar para uma pintura que ela desesperadamente tem que finalizar para entregar. Este é o trecho do diálogo, aos doze minutos do filme:

Gerda: *A Ulla tem um ensaio adicional e não vem. Pode pôr as meias e os sapatos dela? Não sei como terminarei a tempo da estreia.*
Einar: *Sim, vou por. Tudo bem, vou por.*
Gerda: *Estão ali.*

Einar pega uma caixa com duas meias de seda femininas, muito delicadas, e começa a levemente sentir o toque da seda - é bruscamente interrompido pelo cachorro do casal, Hvappe.

Einar: *Vi este sapato na Fønnesbech⁸.*
Gerda: *Elegante, não?*
Einar: *Não vai entrar.*
Gerda: *Tente ao máximo.*

Simbolicamente, a esposa pedindo que seu marido se esforce ao máximo para tentar se encaixar em um sapato feminino - portanto, assumindo uma persona feminina ou um fetiche ligado a ela - pode gerar uma série de interpretações. Mais adiante, no filme, esse fetichismo de Gerda é ressaltado quando ela descobre que, por baixo da sua camisa masculina, Einar está usando uma combinação de cetim dela. Nesta cena futura, ela se excita e o convida para o ato sexual.

Na cena que ora se descreve, ela aponta para o quadro que está finalizando e pede que Einar estique o pé como a bailarina que está posando fazia. É o início da descoberta gestual feminina de Einar, que conseguiu enfiar os pés nos sapatos. Não obstante, a tentativa não resolve o problema de Gerda.

Gerda: *Preciso do vestido.*
Einar: *Não.*

⁸ Loja de tecidos aberta em 1847 e que está atualmente passando por reestruturação. No filme, após a cirurgia, é onde Einar - agora Lili - vai trabalhar, após desistir de ser pintor.

Gerda: *Para ver o caimento.*

Einar: *Não vou vestir.*

Gerda: *Não pedi para vestir. Acalme-se.*

Ela ajeita o vestido nele, o que novamente leva a pensar no prazer sensorial que ela tem neste ato, que não é mais um simulacro da modelo que faltou e sim o travestismo do marido.

Gerda: *Quanto mais cedo começar, mais cedo termino.*

Ele veste o traje, segura o corpete com a mão. Vê, absorve, vivencia, suga, se submete à meia de seda e ao sapato no pé direito. Sua respiração começa a ficar ofegante, sua boca trêmula. Até então, o processo é revestido de certa dor: a dor do desconhecido, da memória emotiva (de fatos passados que já serão descritos), o medo do que está por vir, da tempestade emocional e física que se aproxima, obrigando-o a confrontar o passado e o momento em que vive.

No entanto, a grande aceitação só acontece quando ele toca o acabamento do vestido, na altura do decote, com os dedos. Sente o traje solto sobre seu corpo. Duas referências sensoriais podem ajudar o leitor a entender o que acontece sem ver a cena do filme. Uma delas vem da literatura, de *O primo Basílio*⁹, quando Luísa recebe o bilhete do amante:

... tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido; sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo condizia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações! (Eça de Queirós, capítulo VI)

⁹ Vale lembrar que a cantora Marisa Monte e o poeta Arnaldo Antunes usaram o trecho como poema incidental na música *Amor I love you*, O texto não é dos músicos, mas sim de Eça de Queirós, publicado em 1878.

Figura 3-Einar na cena de transição.



Fonte: Divulgação

A outra é O êxtase de Santa Teresa ou a transverberação de Santa Teresa, feita pelo escultor Bernini entre 1647-1652.

A Igreja Católica assim explica o fenômeno:

O coração da pessoa escolhida por Deus é traspassado por uma flecha misteriosa ou experimentado como um dardo que ao penetrar deixa atrás de si uma ferida de amor que queima enquanto a alma é elevada aos níveis mais altos da contemplação do amor e da dor¹⁰.

Figura 4- O Êxtase de Santa Teresa, de Bernini.



Fonte: Wikimedia Commons.

¹⁰ Disponível em <<https://saopio.wordpress.com/2008/04/03/a-transverberao-do-corao>>. Acesso em 01 Ago. 2018.

Uma das maiores críticas que a estátua de Bernini recebeu é que Santa Teresa em êxtase está na verdade tendo um orgasmo, nada compatível com a santidade da figura retratada. Esta sensualidade gritante, latente, é o que surge no caminho de Einar ao tocar o vestido.

Das circunstâncias dadas à personagem que o público desconhece

Um dos acontecimentos prévios acontecidos com Einar Wegener foi na infância e envolveu igualmente uma peça de roupa. Hans Axgil é no tempo presente do filme um *marchand* de Paris que negocia obras de arte. No passado, era um amigo de Einar em Vjele. Os dois meninos estavam brincando na cozinha da casa de Einar quando Einar vestiu um avental de sua avó, como relata o próprio Hans no filme:

Gerda: *Ele me disse que você o beijou uma vez.*
Hans: *Eu o que...? Ah, sim. Você tem razão.... Nós estávamos à toa brincando na cozinha, Einar estava vestindo o avental da avó dele... (ele ri) Nós erámos dois menininhos, sabe, brincando? Bom, eu achei que o Einar estava tão bonito com o avental que eu o beijei! A próxima coisa que eu me lembro foi do pai dele me expulsando da casa deles... Einar. Porque ele não veio com você?*
Gerda: *Ele não sabe que eu estou aqui.*

Este breve momento na infância marca o registro de Einar não como homem, mas como mulher. É assim que ele se sente, completamente dissociado de seu gênero – e isto o leva a depressão, razão pela qual ele pinta obsessivamente pântanos. “Eu não vou desaparecer no brejo”, ele fala no filme, “pois o brejo está em mim”. Assim como sua persona feminina, que em breve surgirá e se instalará definitivamente em seu corpo. Para Hans, a outra criança na ação, não restou aparentemente nenhuma marca sexual.

Na sequência do filme, vai-se tomar conhecimento que Einar vem sentindo fortes cólicas já há seis meses, sem que nenhum médico encontre uma solução para o problema. A hipótese aqui é que sejam indícios de cólica menstrual,

simbolicamente retratada quando Einar, já fazendo a transição para o gênero feminino beija um homem pela primeira vez e seu nariz sangra, sem motivo aparente. Metaforicamente, pode ser encarado como o defloramento da virgem ou também como a menstruação da persona feminina.

No auge da cena da pintura, Einar atinge um pico de emoção, que desta vez será interrompido pela atriz/bailarina que chegou para posar. Ela, Ulla¹¹ Fomsmarck, é quem batiza a figura feminina de Einar: Lili Elbe. Lili, ou lírio, a flor branca e pura que nasce nos pântanos ou áreas úmidas. O Elbe teria vindo, de acordo com a história da Lili Elbe real, em homenagem ao rio que atravessava Dresden, cidade em que Einar vai fazer a cirurgia de redesignação sexual.

Ulla lhe diz: “Não se preocupe, querida. Vamos chamá-la de Lili”, já antecipando que a personagem viera definitivamente para ficar e a presenteando com um ramo de lírios como se pode ver na figura 5.

Figura 5- Einar depois que é interrompido em seus devaneios, na cena da pintura.



Fonte: Divulgação.

¹¹ O nome Ulla pode significar força, determinação, mas também pode ser interpretado como sendo de origem árabe, e passando a ser “negra como a noite”.

Um esquema representacional de interação visual

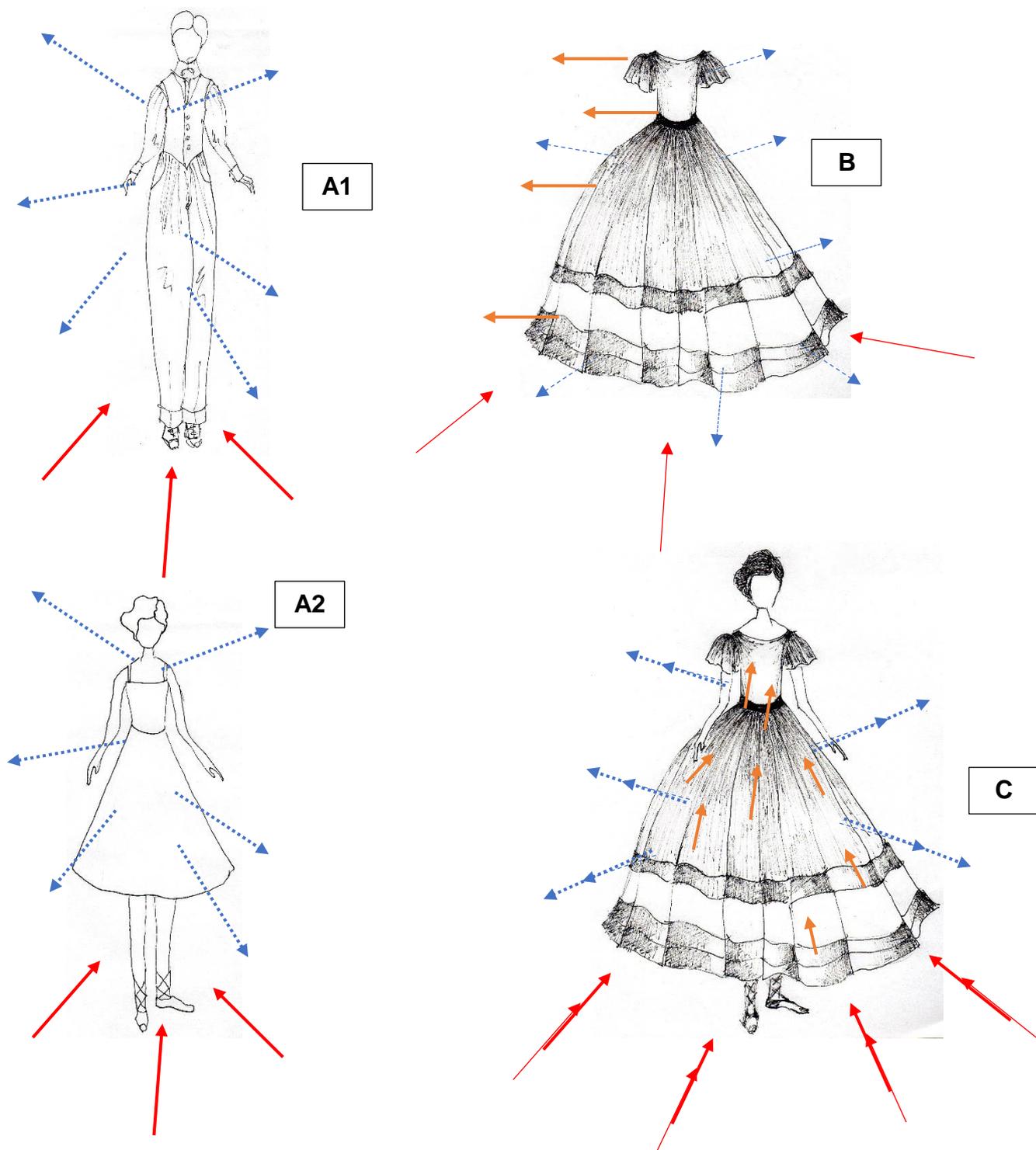
Dagostini, como visto, falou no objeto da mesma maneira que Vássina e Labaki trataram o adereço. O traje como objeto externo, diz Dagostini, como já visto, “provoca outras sensações como o gosto, o cheiro, o som que se produzem internamente” (DAGOSTINI,2007:66)

No caso do vestido de bailarina de Einer, em A garota dinamarquesa, criou-se uma vetorização de forças interativas que abrangem o ator, o traje em si e o público. Na figura 6, foram criadas três situações representacionais. Einer com seu traje masculino (letra A1).; ele com um traje feminino por baixo (letra A2), com o vestido (letra B) e a combinação dos dois (letra C).

Nas letras A1 e A2, o que se vê em vermelho são os olhares do público para a abordagem visual que o ator oferece através dos vetores em azul. No caso de A1, a recepção seria menos contundente: um traje masculino, em corpo masculino, sendo olhado pelo público que não tem que enfrentar nenhum julgamento em qualquer nível: moral, sexual, ético, familiar, etc. Um traje fora de medida, por exemplo, também causaria alteração na recepção, alterando o valor “normal” , padrão estabelecido nas normas sociais: um traje muito grande ou muito largo tem uma função em cena.

O caso A2 é mais provocador: Einar usa um traje tradicionalmente feminino, como o que usa na cena em que sua esposa o convida para o sexo. Minimamente, estranheza dupla: traje feminino para um homem no sexo com uma mulher.

Figura 6- Representação de forças vetoriais em Einar. Interação entre as partes analisadas.



Elaborado pelo autor

O caso da letra B, quando o traje está sozinho em cena (tal como adereço de cena e não adereço do ator, como visto), é mais fácil de entender. Ele vibra para o ator que vai usá-lo

como objeto interativo e provocador de sensações (vetores laranja), mas o público (setas vermelhas finas, por terem menos atração do que o ator) não sabe disso e só o vê como elemento decorativo da cena, emitindo sinais através dos vetores azuis.

De qualquer maneira que se combine A1 e A2 com B o resultado potencializado da combinação de forças vetoriais em C (e o exemplo em C não prevê a roupa masculina por baixo, como no filme) é fora de padrão e por isso mesmo provocativo ou desafiador dentro dos moldes das sociedades mais tradicionais.

A reação/recepção depende totalmente do grupo de pessoas presentes em um teatro ou no cinema, como é o caso de A garota dinamarquesa. Os valores que cada um carrega, inclusive de respeito e aceitação às diferenças e ao próximo, é que vão levá-lo a compreender as combinações - ou não. No filme, por exemplo, Lili Elbe é confundida na rua: um homem pensa que ela seja mulher; o outro, no mesmo instante, assume que ela seja homem. Partem para a agressão física, espancando Lili/Einar. Para eles, é necessário eliminar aquilo que é diferente da forma mais agressiva e rápida possível.

Em C, independente do resultado da interação com o público, o traje continua fornecendo ao ator o suporte como objeto externo. A questão da criação dos trajes, especificamente neste caso, exige reflexões.

Paco Delgado, o figurinista, se perguntou como vestir uma personagem que é tão complexa. “Você tem que retratar alguém que foi um pioneiro nas questões transgênero”, ele disse em entrevista a Leigh Nordstrom¹², explicando ainda que o casal, Einar e Gerda, tinha interesse por moda. Ele fez um

¹² Disponível em <<http://wwd.com/eye/people/the-danish-girl-costumes-paco-delgado-eddie-redmayne-10285951>>. Acesso em 01 Ago 2017.

levantamento do que o casal vestia no cotidiano, através do vasto acervo fotográfico existente. E complementou:

O negócio é que você tem que pensar que a primeira coisa, que nós sempre pensamos, é que Lili sempre esteve lá, Lili estava engaiolada em um corpo que não era o corpo dela. Ela tinha que ser colocada em um tipo de jaula. Lili estava encurralada, aquele corpo tinha que ser como uma prisão para ela. E a maneira que encontramos para fazer isso foi fazer trajés altamente formais e restritivos para Einar, quase como uma armadura (idem).

Daí a opção por tecidos rígidos e golas engomadas usadas por Einar, que vão se contrapor aos vestidos de movimento livre, leves e sensuais que combinavam com Lili e também com a moda em vigor nos anos 20. A mudança do casal da Dinamarca para França, mais especificamente Paris, também é um movimento de libertação. A moda feminina pulsava livremente na capital francesa.

A criação do papel - a visão do protagonista

“Você entra no set de filmagem e a equipe está lá olhando você. A sensação de ser encarado, o escrutínio e o medo. O medo estava lá”, disse Eddie Redmayne para a revista *Variety*¹³. Naquela ocasião, ele usava uma peruca castanho avermelhada e batom, além de muita maquiagem. “Mas foi o momento em que a Lili ganhou vida. Foi impressionante!”, completou o diretor de produção Eric Fellner.

O ator passou dois anos estudando sobre a comunidade transgênero e trabalhando sobre temas que desconhecia. “Eu não sabia que gênero e sexualidade não estavam ligados. E não sabia que o índice de suicídios entre os membros da comunidade era tão alto”. Além de estudar a biografia de Lili Elbe, também leu outras obras e buscou conviver com mulheres transgênero de diferentes idades para absorver suas experiências. “A abertura do espírito delas foi algo que eu

¹³ Disponível em <<http://variety.com/2015/film/news/the-danish-girl-eddie-redmayne-transformation-1201586552>>. Acesso em 01 Ago. 2017.

nunca vi, era possível sentir confiança nelas”, ele disse na mesma entrevista da Variety.

O padrão vocal de Lili foi obtido analisando vídeos online na Internet, e a busca era por conseguir construir uma personagem que queria encontrar o tom e o padrão vocal dela, e não se fazer passar por outra pessoa. Enquanto os maquiadores pediam que ele não emagrecesse mais, para não ressaltar suas características masculinas, o setor de trajes pedia um emagrecimento compatível com o corpo das mulheres da década de 20, o que o levou a emagrecer 20 quilos.

Ele também falou que, para ele, a aparência física de Lili não era tão importante como entender sua síntese. Como Paco Delgado também declarou, Redmayne “não queria fazer o papel de um homem interpretando uma mulher, mas sim como uma mulher aprisionada no corpo de um homem” (idem).

Considerações Finais

O caso do vestido de balé do filme A garota dinamarquesa não é o único, naturalmente, sobre o qual se pode pensar. West Side Story (Amor sublime amor, 1961) oferece uma oportunidade singular de estudo do traje como objeto externo.

Maria, depois de reclamar muito do vestido de primeira comunhão que estava sendo reformado por Anita para que ela pudesse ir ao seu primeiro baile, veste o traje. Para ela, um lindo vestido que marcaria o “o início real da minha vida como uma jovem senhorita da América!”. Mal sabia ela que o traje seria sua roupa de noivado, já na cena seguinte quando conhece Tony, um amor impossível. O casamento só acontece adiante, mas o vestido de noiva (o branco) não existe mais – está na memória. O que marca que há um casamento acontecendo no meio de uma loja de vestidos é o véu de noiva que Maria estava costurando e veste, mas que é ao mesmo tempo seu véu de casamento e luto. O vestido de comunhão é um símbolo de ligação com Jesus Cristo, o cordeiro de Deus que foi

imolado, de acordo com a tradição cristã, para salvar a humanidade. Maria, por sua vez, é ela mesma uma vítima sacrificial, por pertencer a um grupo socialmente excluído e almejar pertencer a uma categoria a qual não pertence e nem mesmo o amor vai permitir sua entrada. Ela, ao costurar o véu, costura sua própria mortalha. Ela não morre fisicamente - morre simbolicamente através do amante baleado, Tony, ele também, vítima de regras e preconceitos sociais.

Do ponto de vista vestimentar, tem-se um traje que é objeto externo - que deflagra em Maria a falsa possibilidade de ser “americana” e sonhar com tudo aquilo que isso pode significar. O véu é um complemento deste vestido, mas aparece isolado como adereço da atriz muitas cenas adiante. Ainda que não seja um traje completo, é um símbolo potente do que representa o casamento, sendo possível considerá-lo um objeto externo.

Da mesma forma pode-se pensar no lenço de Desdêmona, em Otelo. Ao pensar na trajetória do “traje”, entende-se sua função de objeto externo para múltiplas personagens: ele sai de sua dona oficial, Desdêmona, a quem fora dado por Otelo. O lenço de linho, bordado com desenhos de morangos, era da mãe de Otelo e portanto carregado de significados afetivos; passa por Emília, a criada, que vê nele a possibilidade de agradar Iago, seu amante; cai nas mãos de Iago, que o transforma em uma arma potencial, para provocar a ira do mouro, Otelo, a quem odeia e ambiciona a posição; e, finalmente, se transforma nas mãos de Otelo em prova incontestável da traição (inexistente) de Desdêmona, que é sufocada até a morte pelo mouro.

Outros exemplos mais leves seriam o casaco que o dono do cassino ilegal oferece à cantora de cabaré representada por Whoopi Goldberg em Mudança de Hábito (1992). O traje, que ela não chega a vestir, vem com o nome da esposa do gângster gravado nele - e isso simboliza, para ela, que ela nunca vai ser a esposa oficial. A capa da invisibilidade de Harry

Potter, por exemplo, é outro exemplo bastante claro: não só por suas propriedades místicas, mas pelo que ela possibilita ou significa aos personagens que a usam.

A discussão apresentada neste artigo é apenas uma dentre as muitas possibilidades de análise que o traje de cena oferece. Entender as múltiplas funções do figurino é oferecer ao ator, performer ou atuador, e também ao todo do espetáculo, ferramentas criativas de fácil interação e acesso pelo público, que tem, pelo uso cotidiano que faz do traje, predisposição e familiaridade com o tema.

Referências

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COZXON, Lucinda. *The Danish Girl*, roteiro completo do filme em inglês. Disponível em <<http://focusguilds2015.com/workspace/media/dg-finalversion.pdf>>. Acesso em 01 Ago. 2017.

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de doutoramento: FFLCH USP, 2007. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php>>. Acesso em 31 Jul. 2017.

SHUBA, Simone. *Stanislavski em processo*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VÁSSINA, Elena e LABAKI, Aimar. *Stanislavski, vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX* (2ª Edição). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

A CONTRIBUIÇÃO DA PREPARAÇÃO DE ELENCO PARA O TRAJE DE CENA

A construção dos personagens em *Dois Irmãos*

MOURA, Carolina Bassi de; Professora adjunta; Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO),
carolina.bassi@gmail.com¹⁴

Resumo: Este trabalho enfocará a influência do trabalho de preparação de elenco na criação dos trajes de cena em *Dois Irmãos* (2017), minissérie transcrita¹⁵ por Luiz Fernando Carvalho para a TV, do romance homônimo de Milton Hatoum. Para tanto, considerará o trabalho de máscaras da preparadora Tiche Vianna, as pré-roupas e trajes de cena criados pela figurinista Thanara Shönardie, tendo em vista o ponto de partida destas elaborações - os personagens do livro.

Palavras-chave: Construção de personagem; traje de cena; figurino; direção de arte

Abstract: *This work will focus on the influence of casting work on the creation of costumes in Dois Irmãos (2017), miniseries transcribed by Luiz Fernando Carvalho for TV, from the novel with the same name by Milton Hatoum. To do so, it will consider the work of Tiche Vianna's masks, the pre-costumes and costumes created by costume designer Thanara Shönardie, thinking about the characters in the book.*

Keywords: *Character construction; costume design; production design*

¹⁴ Carolina Bassi de Moura é pesquisadora em direção de arte, cenografia e trajes de cena. É professora do Centro de Letras e Artes (CLA) da UNIRIO. É mestre e doutora em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP – investigou no mestrado a construção plástica do personagem no cinema (a partir da obra de Federico Fellini) e, no doutorado, o papel da direção e da direção de arte no audiovisual (a partir da obra de Luiz Fernando Carvalho). Diretora de arte, figurinista e cenógrafa em teatro e cinema, interessa-se pela construção poética da imagem.

¹⁵ O termo, *transcrição*, é de autoria do poeta Haroldo de Campos e se refere à transposição de uma obra, que é de um gênero, a outro, efetuando um processo que respeita as particularidades de linguagem da primeira e da segunda obra, sendo esta o resultado de uma segunda criação.

Introdução

Este artigo é a primeira parte de uma análise mais ampla, feita sobre todos os aspectos da construção de personagens na minissérie *Dois Irmãos* (2017)¹⁶, transcrita do romance homônimo (2000) de Milton Hatoum, por Luiz Fernando Carvalho. Aqui, nos concentraremos apenas na influência da preparação de atores para a composição dos trajés de cena.

Para isso, esta análise se vale do romance, da minissérie composta de dez capítulos e roteiro escrito por Maria Camargo, bibliografia relativa à construção de personagem, trajés de cena, gramática da criação nas artes visuais, além de publicações sobre a minissérie, como entrevistas, críticas e o livro de fotografias e depoimentos sobre o processo criativo do diretor.

Embora a minissérie *Dois irmãos* só tenha sido exibida em janeiro de 2017, o material já tinha sido gravado há dois anos e a intenção de fazê-la era ainda mais antiga¹⁷. O trabalho desenvolvido pelo diretor no conjunto de sua obra tem sido incansável¹⁸. Nos últimos anos, vem reinventando a linguagem da televisão, elevando o padrão de qualidade meramente comercial do meio a um padrão artístico dos mais requintados¹⁹. Mesclou à linguagem da TV, processos criativos advindos do cinema e do teatro, e suas respectivas linguagens, com as da literatura e das artes plásticas. O adjetivo “barroco” que muitas vezes lhe é atribuído se deve por esta miscigenação, e não apenas por seu caráter visual.

Nesta absorção de outros processos criativos, neste texto, ressalto conhecimentos advindos do teatro, absorvidos pelo diretor em sua preparação de elenco, especialmente o trabalho com máscaras e “pré-roupas”, avaliando seu grau de participação na potente construção plástica do personagem.

¹⁶ A segunda parte estará publicada nos anais do XXI Encontro Anual da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) a serem destacados na página: <http://www.socine.org/publicacoes/anais/>

¹⁷ O diretor estava em fase de finalização da minissérie quando foi recrutado para dirigir a novela do horário nobre, *Velho Chico* (escrita por Benedito Rui Barbosa), o que o obrigou a pausar o processo e colocá-la no ar apenas no início de 2017

¹⁸ Desde seu retorno à TV Globo, em 2001, dirigiu sete minisséries – de *Os Maias* a *Dois Irmãos* – e duas recentes novelas – *Meu pedacinho de chão*, 2015, e *Velho Chico*, 2016.

¹⁹ Pelo trabalho realizado em *Dois Irmãos*, o diretor foi premiado em abril como “Artista do ano” pela revista Bravo!, comemorando também os 15 anos de lançamento de sua longa metragem, *Lavoura Arcaica*, e os 10 anos de exibição da minissérie, *A Pedra do Reino*.

O romance de Milton Hatoum, que deu origem ao trabalho, conta a história de uma família de imigrantes libaneses, instalada em Manaus, no início do século XX. A narrativa é feita em primeira pessoa, pelo personagem Nael, descrevendo as lembranças da família – formada por Halim e Zana, seus filhos Rânia, Yaqub e Omar, a criada Domingas e ele/narrador, o filho bastardo. Há em conjunto, as memórias de Halim contadas para Nael, o que nos possibilita acessar o que este último não pudera ver com os próprios olhos.

As imagens, portanto, nos são reveladas através do filtro da *memória* destes dois, impregnadas pela materialidade do *tempo*. Memória e tempo são grandes personagens da minissérie, também considerados.

Processo criativo

O processo criativo de Luiz Fernando tem adquirido cada vez mais notoriedade, pois parece que tem-se começado a entender que este processo é responsável por boa parte da riqueza de suas criações em todos os campos – da atuação à cenografia, incluindo os figurinos e todas as outras áreas.

Nele aprimoram-se todos os profissionais da equipe, não apenas os atores. O processo faz que todos estejam profundamente imersos no universo abordado, *vivenciando* a essência do que estão trabalhando e tornando possível um objetivo e fundamental para o diretor que é o de “*produzir acontecimento*”. Desse modo, uma cena nunca será igual à outra e os atores nunca estarão *representando*, mas vivendo de fato o que estão contando.

Para que tudo isso aconteça, autoridades em diversas áreas são chamadas para palestras e oficinas, propiciando importantes trocas de conhecimento e material humano que serão utilizadas na composição final.

No que concerne aos trajes de cena, a partir do material oferecido pelas fotografias de Leandro Pagliaro e depoimentos organizados por Melina Dalboni, observo que, na primeira fase dos ensaios, não havia traje de cena, mas sim, roupas de ensaio. A preocupação naquele momento era apenas que o traje possibilitasse a movimentação durante as experimentações. Nessa fase, a preparadora Tiche Vianna estabeleceu seu trabalho com máscaras junto aos atores. Conforme relatou no livro, nunca

trabalha do mesmo modo, variando suas abordagens de acordo com a necessidade de cada obra. Desta vez, como os personagens eram bastante realistas, eles começaram com a máscara neutra, pelas razões que ela expõe:

Intuitivamente senti que somente a máscara neutra poderia, ao mesmo tempo, descolar os atores de seus cotidianos sem exagerar a natureza humana de seus corpos. [...]

Partimos dos princípios da máscara neutra: um ser do tempo presente, do aqui e do agora. [...] Não importa quem você é, mas sim o que você faz, e isso tem a ver com o modo como você se relaciona com o que recebe e com o que o afeta: um olhar, uma fala, uma lembrança, um som, um sorriso. (DALBONI. 2017, pp. 166-167)

Foi Jacques Copeau (1879-1949), quem inseriu a máscara neutra em sua pedagogia teatral no início do século XX, a fim de limpar as atuações teatrais de vícios, de reeducar o pensamento e a prática do teatro, colaborando para uma reformulação, portanto, do profissional desta arte e influenciando artistas como Jacques Lecoq (1921-1999).

Outra razão pela qual a preparadora usou este recurso foi a necessidade de apagar as personalidades de cada um, não apenas para si mesmos, como para seus respectivos parceiros de trabalho. Alguns ali eram bastante conhecidos por meio da televisão e, para desenvolver um bom trabalho de atuação, era necessário enxergar somente a potência de cada ser humano.

Neste sentido, os treinamentos com a máscara neutra são ideais, pois estimulam que os atores improvisem vivenciando estados não-humanos, como por exemplo, o dos elementos naturais (água, terra, fogo e ar) e o dos animais. É uma forma de se distanciarem de gestos automáticos, de identidades pré-construídas, de egos. Além disto, é a partir desse exercício que se desloca a atenção, que está normalmente focada no rosto, para o corpo, possibilitando que se perceba mais facilmente os excessos cometidos. Surpreendentemente, portanto, com a máscara neutra é possível despir-nos das nossas próprias máscaras sociais, permitindo que venha à tona o “si mesmo” de cada um.

Completando o entendimento do uso deste recurso, evoco os estudos de Jacques Lecoq, que destaca as conquistas da máscara neutra para a autenticidade das expressões:

[...] Ela o coloca [o ator] em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele [o ator] olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. (LECOQ, 2010, p.71)

Figura 1 - Atores ensaiando no galpão do TVliê com máscaras neutras.



Foto extraída do livro de Leandro Pagliaro.

Assim, numa etapa posterior do trabalho, sem a máscara neutra, foram vendados os olhos dos atores. Este segundo exercício, privando-os da visão, tinha o intuito de potencializar a percepção do que se passava dentro de cada um e em seu entorno.

Figura 2 e 3 - Tiche Viana e atores ensaiando.



Fotos extraídas do livro de Leandro Pagliaro.

Pode-se dizer que ambos exercícios proporcionaram uma entrega mais plena dos atores às emoções de seus personagens, as quais, mais do que nunca, passaram a ser, antes de tudo, as deles mesmos, também. O trabalho físico de Tiche se desenvolveu aqui sob dois aspectos – um interno e, outro, externo. No trabalho com o movimento interno:

[...] começamos a evocar a memória do que os atores conhecem sobre si mesmos e, depois, sobre os personagens. A relação desse corpo potencializado com a imaginação nos oferece **um mundo de imagens**, as

quais chamamos de **paisagens**, e é a partir delas que **construímos em nosso corpo os personagens**. [grifos meus] (DALBONI. 2017, p. 167)

E no trabalho realizado pela preparadora com os atores levando-os a lidar com a dimensão externa, isto é, com a dimensão de seus corpos em relação ao espaço:

[...] Esse esforço também aumenta a concentração e a capacidade de imaginar, trazendo-nos ainda mais detalhes das paisagens e dos espaços entre atores e atrizes, e entre eles e os objetos. (DALBONI. 2017, p. 167)

Considerarei interessante trazer à discussão, neste texto, as experimentações feitas por Tiche Vianna durante a preparação da minissérie, pois elas certamente avivaram os atores para que buscassem elementos mais alinhados às *paisagens* internas que eles identificaram nos exercícios. Por meio delas foi possível tornar mais precisa a construção interna dos personagens e, conseqüentemente, mais precisa a construção exterior, que passa pela contribuição do figurino, além dos cenários e objetos, como o próprio depoimento dela apontou.

O ator Mounir Maasri que, além de viver o papel de Galib, pai de Zana, deu aulas de árabe para a equipe, afirmou, avaliando como se deu com ele esta relação com o espaço:

Cada ator fez um *background history* do seu personagem. E atuar é acreditar. Quando começamos a gravar, eu não me sentia um estrangeiro dentro do sobrado da família. Meu personagem perdeu a esposa e criou a filha sozinho. E eu conseguia olhar para cada canto e ver o passado de Galib, como se eu tivesse de fato vivido ali. E isso foi o resultado da preparação. [grifos meus]. (DALBONI. 2017, p. 203)

Figura 4 – Gabriela Mustafá e Mounir Maasri ensaiando.

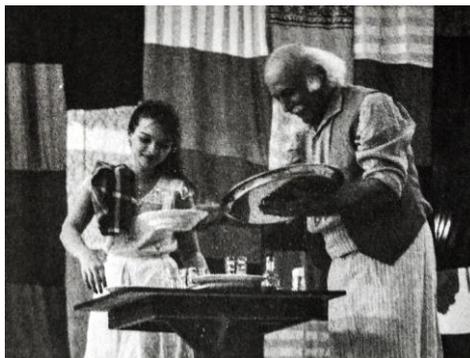


Foto extraída do livro de Leandro Pagliaro

Como se nota, esta relação com o espaço foi construída na mente e no corpo do ator desde o seu nível pré-expressivo, durante os exercícios de máscara neutra e olhos vendados - e por causa deles. De fato, em *A arte secreta do ator*, o texto de Franco Ruffini, que se debruça sobre os conceitos de “mente dilatada”²⁰ e “corpo dilatado” de Stanislavski, aponta o *acreditar* como uma das características importantes da técnica da atuação. Segundo ele, o ator:

[...] aprende que as memórias, as imagens e as histórias esboçadas a partir da *pereživanie* [mente dilatada] só vão transformar a ideia numa verdade se **ele acreditar na ideia.**

Na segunda natureza de Stanislavski, não se deveria acreditar em alguma coisa porque ela é verdadeira: pelo contrário, **ela é verdadeira porque alguém acredita nela.** (BARBA; SAVARESE. 2012, p. 65)

O autor completa ainda que a mente dilatada²¹, ativa a sensibilidade cênica interior (o que equivaleria ao *movimento interno* ao qual Tiche se refere), enquanto a personificação, atrelada ao corpo, ativa a sensibilidade cênica exterior (equivale ao *movimento externo*). Assim, para o ator galgar uma sensibilidade cênica completa, precisaria atingir uma síntese das sensibilidades interior e exterior, o que parece ter se dado perfeitamente com os atores de *Dois Irmãos*.

Completando o processo da preparação, numa terceira etapa, surgem roupas pensadas para os personagens, elaboradas pela equipe de figurino, liderada por Thanara Shönardie. Algumas dessas peças vemos aparecer na própria minissérie, confirmando provavelmente que tenham sido testadas antes e aprovadas, como o caso de uma delicada blusa branca com aplicações de rendas na altura do peito usada por Bruna Caran (Rânia). Outras, nota-se que são pré-roupas²², como as que observamos sendo usadas por

²⁰ Ruffini conclui que “a *pereživanie* de Stanislavski [substantivo usado por ele expressando o conceito] é a concretização da mente dilatada do ator.” (idem. p. 62)

²¹ Segundo Ruffini, no dicionário, a definição desta palavra é “sentir fortemente”. (idem. p. 63)

²² O conceito já foi explicado por mim em minha tese de doutorado e exemplificado com a fala da figurinista Beth Filipecki, responsável pelos trajes de cena do longa metragem *Lavoura Arcaica* (2001) e das minisséries *Os Maias* (2001), *Capitu* (2008) e *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010), deste mesmo diretor. Trata-se de roupas que são usadas pelos atores na fase de ensaio e são fornecidas pela figurinista, por vezes aceitando sugestões dos próprios atores. Nesta fase elas são testadas, e vão sendo alteradas em sua composição até chegarem em um ponto satisfatório. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14072015-121751/publico/CAROLINABASSIDEMOURA.pdf>>.

Maria Fernanda Cândido (Estelita) e Emilio Orciolo (Abelardo). Elas são indicativas das características daqueles personagens pela forma, materiais, estilo, e já se aproximam de algum modo do figurino final, ainda que não sejam aqueles os trajes definitivos e estejam longe, muitas vezes, em riqueza de detalhes.

Figuras 5 e 6 – Personagens Abelardo e Estelita em cena da minissérie e durante ensaio.



Figuras 7 e 8 – Rânia em cena com Zana, usando a mesma blusa com que a vemos na foto do ensaio.



Fotogramas da minissérie e fotos extraídas do livro de Leandro Pagliaro.

Estas pré-roupas servem para facilitar o desenvolvimento do personagem, tanto para o ator, quanto para a própria figurinista. A pré-roupa geralmente tem uma forma e um comprimento já parecidos com o que será adotado ao final e, sendo assim, já oferece ao ator um modo de se relacionar com o traje, de se movimentar e uma postura. No que diz respeito à construção interna do personagem, por meio das pré-roupas, todos começam a encontrar traços visíveis que delineiem aquela construção invisível, até então. Para a figurinista (que tem a chance de acompanhar alguns ensaios), é uma chance de, não apenas ver *o figurino no corpo dos atores*, mas de observar *o personagem vestido* daquela maneira, fazer acréscimos graduais ao traje de cena.

A entrada dos figurinos no processo criativo tem uma importância tão grande que seu impacto na memória dos atores se justifica,

conforme comentário da atriz Bruna Caram, que interpreta Rânia na terceira fase:

Fizemos um improviso em que estávamos todos com os olhos vendados. Na hora em que estávamos bem concentrados, o Luiz Fernando nos disse: 'Podem tirar as vendas e andar até as cadeiras ao fundo da sala para encontrar, no tempo que quiserem, a roupa do seu personagem.' Nem tínhamos visto os figurinos entrarem, mas eles já estavam todos montados nas cadeiras lado a lado. Cada um foi lá, procurou sua roupa, se vestiu em silêncio e voltou para a roda. Nunca vou esquecer essa sensação de **ver os personagens vivos** pela primeira vez. [grifo meu.] (DALBONI. 2017, p.197)

É evidente que houve uma proposta criada pela figurinista para cada um dos personagens, que levou em consideração o texto de Milton Hatoum, em primeiro lugar (e, ter trabalhado a interpretação do texto para isto foi primordial, desdobrando todos os seus significados), os desejos do diretor e a colaboração dos atores. Mas, foi muito interessante a maneira de ofertar esses trajes de cena aos atores, pois até mesmo neste momento, eles são encorajados a significar os elementos que usarão. Acontece uma legítima apropriação dos trajes de cena pelos atores. Afinal, vão escolher a opção que, por seus atributos, torne visível de forma mais potente o personagem que estão cultivando em si. Esta prática, como todas as etapas descritas antes, torna orgânica a transformação e natural o desenvolvimento dos personagens. Percebe-se que há um pensamento e um andamento de trabalho que favorece sempre o mergulho. Não há "movimentos bruscos". Cada passo é dado de forma a não trazer um descolamento repentino entre os atores e seus personagens, ou uma interrupção abrupta de um raciocínio que esteja sendo construído, para que qualquer protocolo seja cumprido.

Esse reconhecimento da importância do traje de cena para o trabalho do ator em seu processo, e para o resultado final, de modo mais amplo, é algo "novo" para a TV, mas não para o universo do teatro, de onde sua consciência é originária²³. Em *A construção da personagem*, sobre "vestir a personagem", há a descrição de um exercício em que Tortsov (personagem criado por Stanislavski para ser seu porta voz no livro), solicita a seus

²³ No início do século XX, o encenador russo Konstantin Stanislavski (1863-1938) já se dedicara ao tema em seu trabalho com os atores e registrara isso em anotações as quais, mais tarde, foram publicadas em todo o mundo.

alunos vestirem-se e caracterizarem-se de acordo com o personagem que escolhessem ou criassem. Kóstia, um dos alunos, num modo inverso ao do processo da minissérie, escolhera o traje, mais especificamente, um velho fraque e, depois, enfrentara a obstinada tarefa de procurar, em si, o personagem justo para aquela “pele”:

Emocionado, perturbado, saí da rouparia, levando comigo este enigma: **que personalidade deveria assumir quando envergasse aquele velho fraque estragado?**

[...] algo pôs-se a agir dentro de mim: eu não era eu, no sentido da minha visão habitual de mim mesmo. Ou, para ser mais preciso, não estava sozinho, mas com alguém que procurava em mim mesmo sem poder encontrar. [grifos meus] (STANISLAVSKI. p. 38, 2004)

Mas posso acaso afirmar que essa criatura não faz parte de mim? Derivei-a de minha própria natureza. Dividi-me, por assim dizer, em duas personalidades. Uma, permanecia ator, a outra, era um observador.

Por mais estranho que pareça, **essa dualidade não só não me impedia, mas até promovia meu trabalho criador. Estimulava-o e lhe dava ímpeto.** [grifos meus] (idem. p. 48)

Gostaria de destacar dois pontos importantes: um é que o traje de cena é capaz de evocar um personagem com características muito particulares e precisas - *aqueles*, e não outras quaisquer. Tortsov, o personagem de Stanislavski, criou motivado pelo traje: uma maquiagem borrada, imbuindo sua caracterização de uma desfaçatez mesquinha, cabelo, barba e bigode grisalhos, um pouco amarelados e emplastrados, tornando-o nojento e, imediatamente, ao falar, uma outra voz surgira, um outro gesto e modo de andar. Tudo motivado por esta caracterização completa, como aponta o livro.

O outro ponto que gostaria de salientar é: o traje serve para catalisar esse processo de descoberta do personagem e, ao mesmo tempo, para estimular o mergulho em si e a imaginação, levando a uma concepção mais completa do personagem.

Da mesma forma, até o trabalho vocal direcionado aos atores (não apenas a prosódia árabe, ministrada por Mounir Maasri, mas também as aulas de canto, por Agnes Moço) é extremamente importante para a construção das imagens da obra final. Também este aspecto foi comentado e detalhado por Stanislavski que, no

mesmo livro referido nos lembra: “Ouvir é *ver* aquilo que se fala; falar é *desenhar imagens visuais*. Para o ator, *uma palavra* não é apenas um som, *é uma evocação de imagens*. [...] fale menos para o ouvido do que para a vista.” [grifos meus] (idem. p.169) E, sendo assim, o trabalho vocal também é peça chave na elaboração de imagens, e certamente interferirá de alguma forma na constituição visual do personagem e de seu traje de cena.

O depoimento de Bruna Caram liga estas últimas observações feitas, mais direcionadas ao figurino, com as experiências vivenciadas pelos atores na fase das máscaras neutras e olhos vendados citadas anteriormente, tornando clara a importância de uma etapa para a outra:

Eu me lembro do que o diretor nos disse: ‘Não quero que interpretem, eu odeio essa palavra. Quero que vocês descubram os personagens dentro de vocês, que criem na imaginação de vocês. Me surpreendam.’ Não entendi o que ele disse, porque achava a Rânia muito diferente de mim. Mas o que foi acontecendo é que, primeiro, **fui mais fundo em mim, nas oficinas de máscaras com a Tiche Vianna, para depois descobrir essa profundidade na personagem.** (DALBONI. p. 197, 2017)

Ou seja, graças à profundidade alcançada pela atriz em seu próprio universo, foi possível a ela empreender outro mergulho, mais profundo, no universo do personagem.

Corroborando com esta ideia, o ator e pesquisador do Grupo LUME²⁴, Renato Ferracini, escreve: “Uma outra maneira de entender a dinamização da emoção no ator é, também não buscando uma forma preestabelecida, de *uma* emoção específica, mas buscar, dentro de si, a *sua* própria emoção, realizando um mergulho dentro desse seu movimento interno (*in-motion*) constante.” (FERRACINI. 2010, p. 119)

Luís Otávio Burnier²⁵ além de defender a autenticidade das emoções, defende a necessidade de *aparatos técnicos e materiais* para auxiliar o ator a buscá-las – e penso que as máscaras e os trajes de cena são alguns desses aparatos possíveis. Ele reitera a importância de se construir corporeidades para encontrar estas emoções:

²⁴ Grupo de teatro sediado em Campinas.

²⁵ Luis Otávio Burnier (1956-1995), ator e diretor, ligação à antropologia teatral, um dos fundadores do Grupo LUME (Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão).

A arte, vale lembrar, é do domínio do fazer, e **pede um manuseio de instrumentos objetivos, materiais, operativos**. Lembremos mais uma vez de Stanislavski: “Não podemos lembrar de sentimentos e fixá-los. Nós só podemos lembrar a linha das ações físicas”. Assim, as bases de nosso edifício não podem ser as emoções ou os sentimentos. **Há de se construir parâmetros objetivos, corporeidades**, e assim permitir que as emoções se movam provocando sensações musculares que serão então **sentidas e vividas** pelo ator. Agindo dessa forma podemos estar entrando em contato com universos muito além do das nossas emoções, como a “memória muscular”, o “corpo-memória”, ou a “corporeidade antiga” no sentido de passado, do passado longínquo. [...] **Devemos encontrar parâmetros técnicos objetivos para que o ator possa abandonar-se às estranhas e misteriosas sensações provocadas por algo que se move nele**, que é acordado, dinamizado, e o remete a **imagens** muitas vezes longínquas e cruéis. Talvez assim, atores e espectadores vivam realmente algo de significativo, e sintam realmente emoções, e não algo forjado, provocado, que de emoção só guarda o nome. [grifos meus] (BURNIER apud FERRACINI. 2010, pp. 118-119)

Desse modo, por todas as razões expostas, pode-se perceber como a construção plástica final do personagem deve muito a todo este processo anterior.

A construção plástica final dos personagens

A trama toda de *Dois Irmãos* se passa em algumas décadas - de 20 a 70 - e muito se transforma com o passar dos anos e dos acontecimentos, no modo de sentir e de pensar dos personagens, tanto quanto os modos da própria cidade de Manaus. A degradação da família quando comparada a seu passado, tão doce, acompanha a degradação da casa, da cidade e - porque não - do país. Todas estas quatro entidades funcionam como que alegorias de um fracasso.

Na casa da família, notamos como são extremamente importantes as texturas pois vão nos possibilitar perceber a passagem dos anos em um mesmo espaço. Tais texturas podem ser percebidas nas paredes, que vão parecendo sujas nas quinas, nas beiradas das janelas, a superfície dos objetos vai se tornando mais embaçada pelo uso, nos azulejos da cozinha, um tanto gastos, vemos seus desenhos se apagando em algumas partes. Há um motivo cronológico para que haja um desgaste material do espaço e seus objetos, mas há um desgaste espiritual acontecendo na trama que inegavelmente é traduzido por essas manchas, por essa degradação física.

Da mesma forma, na construção dos trajes de cena, a figurinista Thanara Shonardie comenta ter pensado não apenas a questão temporal mais simples, mas ter pensado também:

O tempo cronológico, emocional e histórico. Imagine uma linha reta que contém o estudo detalhado da silhueta de cada época. Em cima dela, traçamos linhas curvas que acompanham as características pessoais, aspectos emocionais e psicológicos de cada personagem.²⁶

Os figurinos nos dão esta noção de temporalidade, por meio das silhuetas dos trajes, dos tecidos e das estampas. Podemos notar fortemente o uso de tecidos naturais nos trajes da primeira fase de Zana, por exemplo, enquanto nos trajes usados por ela pouco antes da morte de Halim, há o uso de material sintético e estampas geométricas que nos lembram o final dos anos 60. Como grande parte da trama se passa na década de 50, grande parte dos vestidos são acinturados e bem marcados.

Pensando na linha emocional e histórica, vemos no cenário e nos trajes que são muito luminosas as primeiras cenas em que esta casa nos é apresentada, quando ali ainda funciona o restaurante Biblos, do pai de Zana. As paredes são mais claras, há muitos tecidos claros evocando sua tradição libanesa e o tom é muito esperançoso, apaixonado.

²⁶ Disponível em: <http://gshow.globo.com/Estilo/noticia/figurino-de-dois-irmaos-indica-passagem-de-tempo-e-de-comportamento-dos-personagens.ghtml> Acesso em: 31 mar 2017.

Figura 9, 10 e 11 – Zana trabalhando no restaurante do pai; pai de Zana, em seu restaurante, observa Halim dizendo poema para ela, desconfiado; Halim diz poema para Zana, durante seu expediente no restaurante.



Fotogramas da minissérie.

Notamos que os vestidos usados mais frequentemente por Zana nesta fase possuem, além dos tons claros, quase sempre um avental ou um pano anexado à saia, para enxugar as mãos, por exemplo, como o traje do pai, demonstrando a sua função de trabalho no restaurante. Os bordadinhos em ponto cheio no avental, muito provavelmente foram feitos pela própria Zana, um hábito muito comum às moças prendadas daquele tempo. Detalhes como estes são valorizados pela figurinista, que tinha em sua equipe, além de muitas costureiras, também bordadeiras.

Figura 12, 13 e 14 - Mesmo vestido que Zana usa no fotograma do restaurante e outro exemplar, em tom verde, com avental, que aparece em detalhe. Exposição no Instituto Europeu de Design, em dezembro de 2016, no Rio de Janeiro.



Fotos: Carolina Bassi²⁷.

Na fase madura de Zana e Halim, vemos uma casa em tons mais quentes. Nos vestidos de Zana, vemos as mesmas cores da fase anterior, porém agora mais fortes, em formas mais ajustadas ao corpo e decotes, sublinhando sua vitalidade feminina e sensualidade. A escolha cromática que varia entre os tons avermelhados e esverdeados para este personagem – um forte contraste – me parece bastante sugestiva tanto da sua personalidade vibrante, quanto da polaridade a que Zana está frequentemente submetida a partir do nascimento dos gêmeos.

De modo geral, seus trajes mantêm esta paleta ao longo de quase toda a história, mas vão se esfriando e escurecendo quanto mais nos aproximamos do final. Após a morte de Halim, Zana tingem todos os seus vestidos e passa a usar apenas preto. Mantém-se a silhueta do personagem, porém com outro tom, assim como o restante da caracterização, bastante desfeita.

Em oposição a essa paleta quente de Zana, sua filha Rânia, usa tons frios que podem ir do azul ao lilás, pois a menina sempre fora preterida pela mãe em relação aos irmãos. Acostumada a nunca ser o centro das atenções, sua postura é reservada, introspectiva e até misteriosa em relação aos seus sentimentos,

²⁷ As fotos foram feitas por mim durante o evento *Ocupação Literária* que aconteceu no Instituto Europeu de Design, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2016, para celebrar a obra de Milton Hatoum e a realização da minissérie, lançada em 9 de janeiro de 2017, pela TV Globo.

por isso o azul²⁸. Podemos notar que Rânia, ao contrário dos outros membros de sua família, tão densos, parece um pouco mais leve. Outra razão possível é que, mesmo havendo uma admiração da filha pela mãe, há uma certa contraposição entre as duas desde que Zana nega e destrata o rapaz a quem a filha escolhera como pretendente.

Quanto aos gêmeos, quando são crianças, ainda antes do fatídico carnaval que os separa pela primeira grande briga, usam roupas em tom igual. É depois da volta de Yakub do Líbano que as diferenças se tornam mais marcantes.

Omar usa quase sempre tons quentes como os vermelhos, os laranjas, beges e marrons, em composições descontraídas que dão a impressão de que ele está na vida “à passeio”. Por isso também, usa muitas padronagens de listras horizontais nas camisetas, ou motivos florais nas camisas. Apenas quando assume negócios, com o falso inglês e depois com o indiano, se arruma melhor e costuma usar ternos sempre claros, de tecido natural de algodão, com camisa clara, até em tons de azul, na tentativa de obter mais credibilidade. Quando trabalha escondido com contrabando, usa sapatos brancos que, sujos, funcionam como um indício das manchas em seu caráter. Além disso, suas roupas são mais ajustadas do que as do irmão, as camisas mais abertas e evidenciam, assim, a sua força física. Omar costuma se valer da força bruta, como se este personagem fosse apenas um corpo, “sem cabeça”, como dizia o pai. Seu aspecto mais positivo é sua capacidade de sedução e o negativo, sua violência. Como uma pessoa mais passional, encontra certa ressonância com a mãe e na poesia e na loucura de seu mestre Antenor Laval, um poeta²⁹.

Yakub, ao contrário, identifica-se com a matemática. Sentindo-se rejeitado pela mãe no momento da partida para o Líbano (quando ela escolheu que Omar ficasse, e não ele; e, porque tendo decidido que o irmão ficasse, provavelmente deve questionar-se porque não interpelou também a sua ida), talvez tenha se acostumado a não se deixar consumir pelos sentimentos – pelo

²⁸ Sugiro a leitura de *Do espiritual na arte*, de Wassily Kandinski, para conhecimento das potencialidades psicofísicas das cores. Segundo este autor, o *azul* possui a qualidade da introspecção, oferecendo a quem o observa uma qualidade de movimento concêntrico, isto é, para dentro.

²⁹ Demonstrando essa ligação, o mestre Antenor Laval embora use calça e ternos claros de linho, usa um longo lenço vermelho no pescoço. Este adereço poderia também ligá-lo ao partido comunista e ideais desta natureza, pois há nele um forte engajamento político,

menos não no sentido de diminuir-se. Sendo uma pessoa de brios, sua mágoa não o permitiu vitimizar-se. Em vez disso, preferiu mostrar o seu valor com o que tinha de melhor: sua inteligência. É um pouco como se precisasse provar, por ter se sentido preterido, que ele também era digno de atenção e afeto, que uma injustiça fora feita. Seu ponto forte é a sua mente, seu auto-controle. Ao mesmo tempo, sua introspecção meticulosa nos remete a frieza. Por essas características Yakub usa tons frios, de azul ou verde e, na fase mais madura, tons sempre escuros, quase pretos, de azul, vinho e cinza chumbo, em ternos completos, com gravata e colete. Os tecidos são sempre lisos, demonstrando sua seriedade. Desde a infância usa cabelos mais arrumados, penteados de lado ou para trás. Tudo nele é mais disciplinado e mais exato, como seu caráter.

No entanto, ambos os irmãos são comparados a bichos pelos verbos empregados em relação a suas ações, muitas vezes. Diz-se que não conseguiram “domar o caçula”, como se ele fosse uma fera selvagem, inquieta e truculenta – justificando a energia dos tons vermelhos associados ao personagem. Em relação a Yakub, diz-se que “ruminava” ideias e preparava o “bote”. Embora os verbos também se refiram a animais, apontam um tipo de ação mais lenta, paciente, de movimentos mínimos e silenciosos – justificando o uso de verdes e azuis em seus figurinos³⁰.

A partir da paleta de cores, podemos identificar simbolicamente o caráter dividido de Zana em relação aos gêmeos, pois ela alterna estes tons quentes e frios durante toda a trama, e às vezes usa-os juntos num mesmo traje. No entanto, sua maior frequência de tons próximos do vermelho, sinaliza a predileção por Omar, além de sublinhar sua marca passional e trágica.

Embora haja tons avermelhados nos trajes de Zana, um personagem marcado por usar vermelho puro na trama é Lívia – a moça por quem os gêmeos se apaixonam, a causadora da grande briga decisiva para todo o restante da história. Usa-se vermelho neste caso por causa da relação estabelecida entre ela e os outros personagens. A saber, Lívia desperta muitos sentimentos quentes e enérgicos: a

³⁰ Ainda segundo Kandinsky, a potencia psicofísica do *verde* é de não-movimento, trata-se de uma cor “estática”, por ser resultante (em termos de pigmento) da mistura do azul (concêntrico) com o amarelo (excêntrico).

paixão nos gêmeos, a *ira* em Omar, a *raiva* em Zana, combinando com as potencialidades desta cor³¹.

Os trajes do patriarca, Halim, seguem uma mesma linha, do início ao fim, feitos de linho e outros tecidos de algodão, mesclam os tons crus aos verdes secos e marrons. O estilo é alinhado à sua cultura libanesa, compõe-se de calça, camisa e paletó claros, colete e gravata em tons mais escuros. Costumava usar também chapéu, pois, antes, como mascate, precisava andar ao sol pela cidade oferecendo suas mercadorias e, depois, costumava sair para pescar ou passear de barco. Sua paleta está bem próxima à de Nael – seu neto, interlocutor e grande companheiro. Esta construção explícita que provavelmente Halim visse em Nael sua continuidade.

Halim parece sintetizar duas características dos gêmeos – a força e a inteligência – porém, temperadas pelo amor. Acredito que por esta razão, a força, em Halim esteja transformada em coragem. E a inteligência, transformada em sabedoria. É como se este personagem fosse um grande *coração*, unindo as potências do *corpo* e da *mente*.

Considerações finais

É possível ver, de fato, a importância de um trabalho processual, que zele por todas as etapas da criação. A falta de tempo é um dos maiores entraves para a falta de qualidade artística na televisão, e em todos os outros meios de criação, podendo-se considerar o cinema e até mesmo o teatro. A costumeira “correria” da produção se deve a fatores comerciais e orçamentários, e tende a promover *modus operandis* que não dão importância à pesquisa (referencial, experimental ou de campo), mas há que se lutar contra isso.

Daí vem o comentário maravilhado do ator Mounir Maasri: “Nunca vi esse tipo de trabalho para a televisão como o que foi feito pelo Luiz Fernando Carvalho no Galpão. Mesmo no cinema. Já trabalhei em muitos países. É muito raro que se faça esse tipo de preparação. Vai ser difícil trabalhar com qualquer outra coisa depois de *Dois Irmãos*.” (DALBONI. 2017, p. 203) No Brasil, ainda não está consolidada a indústria cinematográfica e, disto, poderia se tirar algum proveito pensando mais na qualidade artística das obras do que em seu caráter comercial.

³¹ Kandinsky aponta o *vermelho* como sendo a cor mais enérgica entre todas, cujo movimento interno é mais vibrante.

Quem vai contra esta ordem na própria TV, em nome do que acredita, não subestima a sensibilidade do espectador. O diretor, despreocupado em alcançar altos níveis de audiência, dedicou-se a contar histórias que considera necessárias, respeitando o modo como acredita que devam ser contadas. Seu enorme apreço pelo universo da literatura trouxe ao conhecimento de muitos – por meio desse veículo de massa – alguns dos nossos melhores escritores, e tem incentivado, dessa forma, a prática da leitura³².

Espera-se que este artigo tenha conseguido demonstrar como esse trabalho – desde a preparação do elenco e de todo o restante da equipe, até a elaboração das imagens por meio da escolha de lentes, refletores, formato, da construção dos planos, da escolha e burilamento do material sonoro, desde as falas dos personagens, etc. – reflete construções simbólicas e alegóricas, que resultam em imagens muito mais potentes do que outras, que não tenham sido compostas de acordo com processos ricos assim. É, afinal, uma clara demonstração da contribuição de um processo como este para a construção de traços de cena, e, ao mesmo tempo, deste para a construção do personagem pelos atores.

Referências:

BARBA, E., SAVARESE, N. *A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

CADERNO. Entrevista com Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <http://app.cadernosglobo.com.br/> Acesso em 31 mar 2017.

CAMARGO, Maria. *Dois irmãos: roteiro da série – a partir da obra de Milton Hatoum*. São Paulo: Editora Cobogó, 2017.

CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva. 2007.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Dois irmãos*. Minissérie em 10 capítulos. Rio de Janeiro: TV Globo, 2017.

³² As vendas do romance *Dois Irmãos* aumentaram em cerca de 500%, desde o anúncio de sua transcrição para a TV, segundo relato da própria editora (Companhia das Letras).

DALBONI, Melina (org.), PAGLIARO, Leandro. *Fotografias: o processo criativo dos atores de Dois Irmãos* – direção Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

FREITAS, Almir de. *A linguagem como sonho*. In Revista Bravo. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/a-linguagem-como-sonho-17e89674f18> Acesso em 24 jul. 2017.

HERCOVITZ, A.; ROSSO, F. *Figurino de Dois irmãos indica passagem de tempo e de comportamento dos personagens*. Disponível em: <http://gshow.globo.com/Estilo/noticia/figurino-de-dois-irmaos-indica-passage-de-tempo-e-de-comportamento-dos-personagens.ghtml>. Acesso em: 31 mar 2017.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Sesc / Senac, 2010.

MOURA, Carolina Bassi de. *Direção e Direção de arte – construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA/USP, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

TARKOVSKY, Andrei. *Stalker*. Rússia, 134min, 1979.

FIGURINO NEUTRO: EXPERIMENTOS CÊNICOS DE UM NÃO-TRAJE

Graziela Ribeiro Baena, graziela_ribeiro@hotmail.com ³³

Wladilene de S. Lima (Wlad Lima), gordawlad@yahoo.com.br³⁴

Resumo: O artigo discute aspectos do figurino neutro ou básico no teatro, por meio dos conceitos de Roland Barthes sobre o neutro, estabelecendo conexões entre cor, forma e conteúdo comunicacional no traje neutro produzido pela Usina Contemporânea de Teatro em Belém do Pará no ano de 1989.

Palavras-chave: Teatro; Traje Cênico; Traje neutro; Figurino neutro; Usina Contemporânea de Teatro.

Abstract: The article discusses aspects of the neutral or basic costume in the theater, through Roland Barthes' concepts about the neutral, establishing connections between color, form and communicational content in the neutral costume produced by the Usina Contemporânea de Teatro in Belém of Pará in the year of 1989.

Key-words: Theater; Costume; Neutral Costume; Basic Costume; Usina Contemporânea de Teatro

Introdução

Esta reflexão se inicia a partir da apropriação do conceito de “não lugar”, de Marc Augé, promovendo uma experimentação que, em principal, traz o aspecto de

³³ Estilista, figurinista, maquiadora e professora. Graduada em Letras e Moda. Possui formação técnica em Figurino pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. É Mestre e Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA.

³⁴ Wlad Lima é atriz, diretora e cenógrafa de teatro em Belém do Pará. Possui mestrado e doutorado em Artes Cênicas e estágio de pós-doutorado em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro, Portugal. Atua como professora-pesquisadora na Escola de Teatro e Dança e no Programa de Pós-graduação em Artes, ambos da UFPA. Atualmente, participa como artista de cena no *Grupo Cuíra do Pará* e no *Coletivas Xoxós* e como artista visual no *Brutus Desenhadores*.

negação do conceito de Augé, aplicado à uma dimensão outra, que chamaremos de “não traje”. Quando se fala em traje, pensa-se em uma composição de roupas e adereços que, quando agregados ao corpo, o protegem, mas que sobretudo criam sentidos comunicacionais.

Muito se discute sobre os sentidos do vestir e, principalmente, sobre as mensagens por ele transmitidas. Qualquer roupa carrega em si diversos fatores que compõem uma semântica própria, porém operamos aqui com o conceito de traje de cena segundo a concepção que corresponde ao traje utilizado em linguagens artísticas as mais diversas, a partir da definição de Viana e Pereira que afirmam se tratar da “ (...) a indumentária, a roupa usada nas artes cênicas – teatro, circo, ópera, balé, musicais – não importa o formato”. (2015, p.6).

O conceito de “não traje” refere-se à forma vestimentar observada em ensaios ou mesmo na cena, de alguns espetáculos onde a busca pelo uso de uma roupa neutra, com o menor número possível de informação visual, é o figurino cênico pretendido.

A partir disso o artigo traz exemplos de figurinos neutros no teatro, em principal as experimentações cênicas do Usina Contemporânea de Teatro, nos anos 80, em Belém do Pará. Em seguida, baseando-se na obra “O Neutro”, de Roland Barthes, estabelece-se uma correlação do não traje com o silêncio, abordando também o neutro por meio da cor e da forma básica da camiseta. Em seguida tratamos do figurino neutro como desencadeador de uma reflexão a respeito da hipertrofia como “doença” do figurino teatral.

O caso do Usina Contemporânea de Teatro:

Os disparadores dos apontamentos a seguir foram os dois primeiros espetáculos do grupo Usina Contemporânea de Teatro, exibidas em 1989 em Belém do Pará. O primeiro deles, intitulado *Exercício nº1 em Dorst e Brecht*, e o segundo, *Exercício nº2 em Arrabal*. Como percebe-se nas imagens abaixo, as apresentações traziam em sua proposta,

o figurino básico ou neutro. Aqui nesse texto consta uma busca pela informação que trata do conceito de “neutro”.

Figura 1 - Exercício nº1 em Dorst e Brecht



Foto: Arquivos da direção.

Figura 2 - Exercício nº2 em Arrabal



Foto: Arquivos da direção.

O Usina optou, nos seus primeiros anos de fundação, trabalhar com um teatro de pesquisa, implicando experimentos cênicos com dramaturgias contemporâneas, híbridas, passíveis de serem apresentadas nas ruas e espaços de múltiplos usos como centros comunitários, escolas, igrejas etc.; com um elenco misto, isto é, atores e militantes dos movimentos políticos; e principalmente, com a aposta no precário como indutor de criatividade.

Para o Usina, os figurinos dos Exercícios nº1 e nº2, chamados de roupa básica ou neutra, foram definidos como “menos”, contra a total falta de recursos financeiros e “mais”, como uma atitude cênica que instalava um jogo de interação radical entre ator X espectador, palco X plateia. A roupa neutra proporcionava mutações constantes; uma espécie de multimetamorfose constante: no *Exercício nº1*, o jogo era acionado a cada instante, pelas composições formadas entre a roupa de malha preta e os objetos pendurados nos atores ou sobre suas cabeças (bananas, luas, cabeça de elefante etc.) dando ao espectador, o papel de decifrador das ações de suspense propostas pelo enredo dramaturgico; no *Exercício nº2*, o jogo incompreensível que há em toda espécie de guerra como quer afirmar a dramaturgia, recebe um investimento a mais

nessa direção, quando a proposta cênica concebe o figurino como roupas neutras para deixar os homens como se fossem “homens neutros” a exemplo dos homens de um campo de concentração. O que nos grita dessas roupas-sacos de um branco-amarelado como os sacos de açúcar é poesia; grita a simplicidade das coisas que de fato importam, como tomar banho de chuva, acender um cigarro ouvindo o coaxar dos sapos ou conversar no *front* com o inimigo e descobrir que foi ele que lhe enviou os selos mais bonitos de sua coleção. Em cena, o traje cênico pode despir o homem de todos os seus personagens sociais.

O traje neutro e três aspectos em destaque

Na leitura visual de trajes, elementos como cor, textura, forma ou modelagem são considerados emissores de mensagens não verbais, fatores que proporcionam a compreensão deste grande texto sem palavras que é o vestir. Para gerar uma escrita sobre traje ou figurino neutro, tentamos fugir da estratégia de “análise” descritiva que tragam esta decupagem sobre os elementos e seus significados no contexto dos espetáculos da Usina Contemporânea de Teatro.

A priori pensamos que a intenção de um figurino neutro pode ser a de ocultar do público algumas pistas que possam leva-lo à uma leitura óbvia a respeito da personalidade da personagem, ou mesmo confundir o tempo e o espaço da narrativa. Afinal, será que tudo no figurino tem que estar sempre tão claro para o espectador? Ou mesmo, será que um figurino neutro não comunica nada? Será que ele é mudo?

Roland Barthes em “O Neutro”, reflete sobre a presença do neutro nos fenômenos da linguagem e, entre outras coisas, conceitua o termo das seguintes formas a partir do seu significado em diversos campos de conhecimento:

Lexicalmente, o Neutro remete aos seguintes campos: 1) Gramática: gênero nem masculino nem feminino, e verbos (latim) nem ativos nem passivos, ou ação sem objeto: caminhar, morrer (sempre o bom exemplo de gramática: bom assunto de tese de linguística: a gramática do “morrer”! ou da paulada). 2) Política: quem não toma partido entre contendores (Estados neutros). 3) Botânica: flor neutra, flor na qual os órgãos sexuais abortam

constantemente (não é uma imagem agradável) 4) Zoologia: as abelhas operárias: que não têm sexo, que não podem acasalar. 5) Física: corpos neutros, que não apresentam eletrização, condutores que não apresentam eletrização, condutores que não são sede de corrente alguma. 6) Química: sais neutros, nem ácidos, nem básicos. (BARTHES, 2003, p. 19)

Com considerações retiradas do pensamento barthesiano sobre o neutro, em especial de três tópicos da obra “O Neutro” - o silêncio, a cor e o andrógino - adentramos na discussão sobre o sentido do traje de cena neutro, perguntamo-nos: quando e onde a ideia de um figurino neutro surge?

Talvez uma das primeiras motivações seja o orçamento da produção, pois o “não traje” pode trazer uma proposta de minimalismo, de roupas básicas e um orçamento de baixo custo. “O Neutro é associado miticamente, se não à pobreza, pelo menos ao não-dinheiro, à não-pertinência da oposição riqueza/pobreza” (BARTHES, 2003, p.107). Talvez um termo que encaixe melhor seja “simplicidade”: o próprio Barthes em “As doenças do figurino teatral” trata o exagero, ou hipertrofia, como uma “doença” do traje de cena.

Como qualquer traje de cena, o neutro comunica algo. Ele não está em silêncio, ou como diria Barthes, ele gera o silêncio com signo, ou seja, o neutro não necessariamente é “mudo”. Segundo o autor “sabe-se que em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo”. (BARTHES, 2003, p.58). Desta forma, o que faz com que um traje de cena seja considerado “neutro”? É a cor? É a forma?

Temos algumas cores que convencionou-se considerar como neutras: branco, bege, preto, cinza. Assim como as características como transparente e incolor. Vemos nas apresentações da Usina por exemplo, o uso de roupas pretas ou brancas, são aspectos colocados como uma proposta de neutralidade. Barthes em “O Sistema da Moda” aponta que:

(...)[...] a oposição significativa não passa entre esta ou aquela cor, mas maciçamente entre o

colorido e o incolor: o incolor não quer dizer “transparente”, mas precisamente: de cor não marcada, “neutro”, de cor “indistinta”: por isso, percebe-se este paradoxo: o preto e o branco estão do mesmo lado (cores marcadas), e o que se lhes opões é o cinzento (esmaecido, pálido etc.): o princípio de organização das cores é semântico (marcado/não marcado). (BARTHES, 2003, pgspp. 109-110)

Desta forma podemos dizer que as cores preto e branco nos trajes dos espetáculos do grupo Usina Contemporânea de Teatro são escolhas de cores marcadas. Conforme verificasse anteriormente as cores trazem uma simbologia própria, o preto não necessariamente significa “luto” ou “elegância”, mas seu emprego é uma forma de destacar os adereços e outros objetos, pois estes sim traçavam a dinâmica da narrativa dramática. O branco-amarelado remete à busca pela a neutralidade de forma a ressaltar a simplicidade. É o branco como ausência, pois a presença a ser percebida são as atitudes, o figurino branco se faz neutro para dar voz a outros elementos, temos aqui a essência do que estamos chamando de “não traje”.

Figura 3 - Matéria sobre o Exercício nº2 em Arrabal

EXERCÍCIO Nº 2

EM ARRABAL

1989



Alguns meses depois, a mesma equipe se reúne para a montagem da peça “Piquenique no Front”, de Fernando Arrabal, importante dramaturgo espanhol da atualidade. O espetáculo também é apresentado em espaços diversos e integra o repertório de teatro de rua do grupo.

Esta comédia conta a história do soldado que recebe uma inesperada visita de seu país natal

O espetáculo é apresentado nos dias 29 e 30 de julho de 1989, durante o Encontro de Arte e Juventude – Osarup, realizado em Vila Velha (ES)

Ficha técnica
Texto: “Piquenique no Front”, de Fernando Arrabal. Elenco: Alberto Silva Neto, Anna Dias, Karine Janem, Leo Bittar, Luis Carlos Carvalho e Roberto Paiva Cenografia e figurinos: Nando Lima
Direção: Wlad Lima

EXERCÍCIO Nº 3

1989

O encontro entre os líderes políticos dos sete países mais ricos do mundo é o tema para esta criação coletiva que encerra a primeira fase da Usina. Neste momento o grupo gera três núcleos de criação que seguem caminhos diferentes...

Ficha técnica
Roteiro: criação coletiva. Elenco: Anna Dias, Leo Bittar, Luis Carlos Carvalho, Neto Nascimento e Roberto Paiva Cenografia e figurinos: Anibal Pachá
Direção: coletiva

13

Foto: Acervo da direção

Enquanto forma, podemos dizer que um traje neutro talvez busque formas mais básicas e simples de modelagem, como por exemplo uma camiseta. Nas experimentações Da Usina de Teatro Contemporâneo um fator que chama atenção é o uso da camiseta básica como figurino. A camiseta básica representa uma peça de roupa cuja forma é considerada a mais simples possível, é uma forma limpa, reta e com modelagem simples. Além disso ela serve para o corpo feminino e o masculino, o que hoje a mídia chama de roupa “sem gênero” ou “agênero”.

Figura 4 - Wlad Lima, atriz e diretora, em Exercício nº1 em Dorst e Brecht



Foto: Acervo da direção

Fig.5 Zê Charone atriz de Exercício nº1 em Dorst e Brecht



Foto: Acervo da direção

Durante muito tempo na história do vestuário a camiseta cumpriu a função de segunda pele, pois era uma roupa

íntima que constituía uma camada intermediária entre o corpo das pessoas e o avesso da roupa. Pela dificuldade de lavar as roupas as camisetas as protegiam dos odores naturais do corpo. Com o tempo, acabou se tornando uma peça de roupa democrática, barata e sem definição de gênero. Este item do vestuário é bastante antigo, segundo Malheiros

A história da camiseta remete à Antiguidade. Os romanos usavam a *camisia*, peça branca de linho, por baixo da túnica, para protegê-la do suor. Em Constantinopla, século IV, a *camisia* protegia ricos tecidos bordados em ouro e prata utilizados nas roupas, porque não podiam ser lavados. (MALHEIROS, 2011, p. 66)

A camiseta de malha é retratada na escultura “O escravo moribundo” de 1516 de Michelangelo. A camiseta servia também para proteger do frio e por um período, no século XIX foi usada como roupa infantil. No século XX começa a ser usada como roupa de trabalho e como uma alternativa de roupa popular, conforme verifica-se em:

Na Europa, no início do século XX, a camiseta fazia parte do cotidiano, ainda como uma segunda pele, para proteger a roupa do suor e o corpo do frio. Já os operários trabalhavam de camiseta, poupando suas camisas. Durante a I Guerra Mundial os americanos conhecem a camiseta e a levam para os Estados Unidos. Pela sua forma em T, chamam-na de *T-shirt*. Na última década do século XX ela passa a ser peça de qualquer segmento social, idade e sexo. A camiseta entra no novo milênio como uma roupa mundial e democrática. (MALHEIROS, 2011, p. 66)

No século XX temos também dois momentos em que a camiseta básica se mostrou ser uma peça de roupa marcante como traje de cena no cinema nos filmes: Um bonde chamado desejo (1951) e Juventude transviada (1955), quando as personagens de Marlon Brando e James Dean popularizaram entre os jovens este item, fazendo com que ele passasse a representar também um tipo de roupa “jovem” e despojada.

Em síntese o que podemos perceber é a questão da simplicidade e do minimalismo trazidos pela presença do conceito de Neutro no traje de cena, coerente com o que Barthes nos traz como informação em seu ensaio *As doenças do figurino teatral*, que veremos a seguir.

Alguns apontamentos sobre o estudo do figurino teatral

O pensamento barthesiano em *As doenças do figurino teatral* inicialmente desenvolve questões sobre a classificação do figurino, podendo ser considerado “são ou doente”, segundo o autor seu caráter se delineia a partir de regras que constituem a moral do figurino. Sobre estas regras, explica Barthes “Como em toda moral, comecemos com as regras negativas. Vejamos o que o figurino não deve ser - admitindo as premissas de nossa moral”. (1964, p.5). Conforme é observado, o autor parte dos problemas que podem surgir no elemento interferindo assim na encenação. Quando o figurino se torna um fim e não um meio, começa então a ser condenável.

O figurino deve à peça um certo número de serviços: se um desses serviços é exageradamente prestado, se o servidor se torna mais importante do que o amo, então o figurino está doente, sofre de hipertrofia. “Vejo mui comumente três doenças, erros ou álibis nos figurinos teatrais” (BARTHES, 1964, p.2). De modo geral para Barthes o figurino doente sofre de hipertrofia através de três possibilidades: Hipertrofia da função histórica, hipertrofia de uma beleza formal e hipertrofia do suntuoso. Como complemento, observa-se o figurino sob o prisma de estrutura significativa, o que encaminha para a busca do significado, conforme afirma Pavis:

No interior de uma encenação, um figurino é definido a partir da semelhança e da oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação aos outros figurinos. O que importa é a evolução do figurino no decorrer da representação, o sentido dos contrastes, a complementaridade das formas e das cores. O sistema interno dessas relações tem (ou deveria ter) grande coerência, de modo a oferecer ao público a fábula para ser lida (PAVIS, 2003, p.169)

Quando nos voltamos para a questão da comunicação através do vestuário, acredita-se que cada elemento de um traje, figurino ou não, vincula uma mensagem, direta ou indireta. Simbolicamente, modelagem, tecido, cor, forma, volume reafirmam que “um determinado texto do corpo vestido por

uma segunda pele pode conter vários códigos que colaboram entre si para a construção do seu discurso” (CASTILHO, 2009, p. 83). O signo vestimentar é composto por diversas unidades significantes. Se considerarmos o objeto/roupa, o código real deste sistema constatamos que “A materialidade, muitas vezes, vem a ser um componente importante na edificação do sentido e, por isso, não pode ser desconsiderada”. (CASTILHO E MARTINS, 2005, p. 64). Isso quer dizer que a estrutura da roupa concretiza valores empregados para reforçar o seu discurso.

Neste contexto, detalhes como modelagem, cartela de cores e material têxtil integram um plano de expressão que conduz ao conteúdo “falado” pelo traje. Estes formam o que Castilho (2009, p. 142) chama de forma “plástica do traje”, que se estrutura por intermédio dos elementos mínimos combinados, presentificando a composição visual. É o [...] arranjo de pontos, formas, linhas, direções, cores, volumes e texturas, que nos permitem estabelecer uma leitura do produto”. O vestuário, portanto, manifesta-se por meio da estrutura plástica em suas relações com matéria-prima e textura, com o tempo, e outras relações. Ao se buscar os trajes do figurino como expressão de um determinado discurso constata-se que a composição de seus elementos: modelagem, cor, textura têm a capacidade de expor mensagens, o não traje explora uma comunicação outra, pois compreende um sentido simbólico presente não exatamente nestes elementos.

Considerações finais

Quando se propõe uma escrita sobre figurino, não devemos pensar somente nele enquanto conjunto de trajes que formam um sistema através de sua constituição material e conceitual, mas também como parte de outra complexa estrutura: o espetáculo. Sobre isso Pavis (2003, p. 162) explica que “cada sistema significante vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação”.

Roubine (1998, p. 146) também tece considerações a respeito deste aspecto em sua obra “A linguagem da encenação teatral”, demonstrando que o figurino é uma parte da própria cenografia, na medida em que compõe a materialidade da obra e marca visualmente o espaço cênico.

O figurino, por sua vez, deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem, portanto, integrar-se nele. Esta forma de intervenção no espaço cênico é entendida como parte do cenário, o autor esclarece que “O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator. (PAVIS, 2003, pg.165). Esta opinião nos faz acreditar que o figurino pode ser apreendido como um cenário que se faz presente no corpo do ator, como sua extensão, ou sua segunda pele, uma metáfora comum para se referir à caracterização através do vestuário, composição visual que media a relação da personagem com o espaço e, ambigualmente, com seus traços psicológicos.

No que diz respeito aos espetáculos da Usina Contemporânea de Teatro, podemos dizer que a utilização de figurinos compostos por peças básicas, como modelagem simples e cores neutras contribuíram para a poética de um traje simbólico, totalmente inserido nas experimentações cênicas do grupo e em principal, com a proposta de dialogar com espaços diversos da cidade, nas imagens do artigo as apresentações acontecem da Praça da República, no centro de Belém. Este fator também indica que a busca pela simplicidade e neutralidade fizeram com que não ocorresse casos de hipertrofia, segundo a visão de Barthes.

Finalizamos este artigo dando os devidos créditos para as cabeças que pensaram esta visualidade para os espetáculos:

Em *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* a criação de cenário e figurinos foi coletiva, sendo o grupo composto por: Wlad Lima, Alberto Silva Neto, Karine Jansen, Zê Charone, Anne Dias, Leo Bitar, Roberto Paiva e Aníbal Pacha. Em *Exercício nº 2 em Arrabal* quem assina o trabalho de cenografia e figurino é Nando Lima.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. *Diseases of Costume (As doenças do traje teatral)*. In: *Ensaio críticos*. Lisboa: Edições 70, 1964.

BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CASTILHO, Kátia. *Moda e linguagem*. 2. ed. rev. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.

CASTILHO, Kátia; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

MALHEIROS, Amélia. *Tempo ao tempo: nasce um museu*. Blumenau: Contraponto, 2011.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. *Figurino e Cenografia para iniciantes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

ESTUDO DOS TRAJES NAS PERFORMANCES E RITUAIS DE *CHICANIZACIÓN* DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, ANTES DE LA POCHA NOSTRA

PESTANA, Sandra R. Facioli; doutoranda; Universidade de
São Paulo, pestana.sandra@gmail.com

Resumo: Analisa os trajes e ações performáticas de Guillermo Gómez-Peña, um dos fundadores do coletivo transnacional La Pocha Nostra, como *continuums* que englobam performance e ritual. Foca-se no período de 1979 a 1993, fase importante em seu processo de questionamento e construção identitária enquanto imigrante mexicano nos EUA, ou seja, seu processo de *chicanización*.

Palavras-chave: traje; performance; identidade

Abstract: The article analyzes the costumes and performance actions of Guillermo Gómez-Peña, one of the founders of the transnational collective La Pocha Nostra, as continuums that encompass performance and ritual. It focuses on the period from 1979 to 1993, an important phase in his process of construction and questioning identity as a Mexican immigrant in the USA, that is, his process of chicanization.

Keywords: Apparel; performance; identity

Introdução

O artigo dá prosseguimento³⁵ às investigações dos trajes de cena (figurinos) do coletivo transnacional La Pocha Nostra, focando, neste momento, na trajetória de Guillermo Gómez-Peña - um dos fundadores e pilar do coletivo ainda hoje. Os estudos são parte da pesquisa de doutoramento *La Pocha Nostra: traje de cena em performance*, em desenvolvimento na ECA/USP, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana.

³⁵ Um primeiro estudo está no artigo Repetição e resistência nos trajes de cena de Temple of Confessions, publicado nos anais do GT de Traje de Cena do XI Colóquio de Moda, 2016, cuja continuidade está em Elementos materiais como agentes sociais nos trajes de cena de Temple of Confessions, publicado nos anais do IX Congresso da Abrace, 2016. E uma primeira análise sobre The Mexterminator está no artigo Articulação da memória internacional-popular nos trajes de cena de The Mexterminator Project, que será publicado na revista da EACH Pesquisas em design, gestão e tecnologia de Têxtil e Moda, em 2017.

Gómez-Peña ao descrever sua ação em “Temple of Confessions”, de 1994, primeira performance do La Pocha Nostra, afirma que literalmente vestia sua “identidade criada” (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p. 139). Assim, analisam-se algumas performances realizadas por Gómez-Peña no período de 1979 a 1993, considerando-as como *rituais pessoais*, sejam eles de construção dessa identidade enquanto imigrante mexicano nos EUA (seu processo de *chicanización*), sejam de enfrentamento de diversos estereótipos sobre latinos.

Para tanto, são ferramentas úteis os relatos³⁶ e registros de Gómez-Peña; as classificações de trajes propostas pelo Prof. Dr. Fausto Viana; e as análises de Richard Schechner sobre rituais e relações interculturais, sociais e pessoais *como* performance.

Identidade *como* performance.

Os Estudos da Performance, propostos por Richard Schechner, evidenciam como diversas esferas das relações pessoais e sociais podem ser observadas *como* performance, chamando a atenção para o fato de que mesmo a vida cotidiana “envolve anos de treinamento e prática” (SCHECHNER, 2006, p. 28)³⁷ e que as “atividades da vida pública - (...) - são performances coletivas” (idem, p. 29). Elucidam que “atuar no palco, atuar em situações sociais especiais, como cerimônias públicas, por exemplo, e atuar na vida cotidiana são um *continuum*” (idem, p. 170), não havendo fronteiras claras entre as categorias performativas. Schechner as separou por motivos didáticos e, além disso, “uma pessoa pode ‘pular’ de uma categoria para outra” (idem, p. 171).

³⁶ Relato: Los archivos vivientes de Guillermo Gómez Peña (una cronología performática) (inédito, cedido pelo autor). Relatos e registros fotográficos: <http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/multiple-journeys> e <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/>

³⁷ Todas as citações de Richard Schechner são tradução nossa.

O autor faz também uma distinção entre performances *'make-belief'* ['fazer-crença'] e *'make-believe'* ['fazer-de-conta'], esclarecendo que

As muitas atuações na vida cotidiana, tais como papéis profissionais, gênero e raça, e moldar a própria identidade, não são ações de faz-de-conta (como desempenhar um papel em um palco ou em um filme provavelmente é). As performances da vida cotidiana (...) 'fazem-crença' - criam as realidades sociais que elas decretam. Em performances de 'faz-de-conta', a distinção entre o que é real e o que é criado se mantém clara (idem, p. 42).

No que concerne às performances dos papéis profissionais, Schechner expõe como professores, médicos, juízes e advogados, entre outros, no exercício de suas funções seguem determinados protocolos pertinentes a seus cargos.

Com relação às identidades de gênero e raça, o autor observa que não consistem em "operações determinadas naturalmente, mas em algo construído e executado por meio de 'performances'" (idem, p.151). E que mesmo a noção de natureza, não é natural, mas sim um "conceito projetado (consciente ou inconscientemente) para realizar fins humanos" (ibidem).

Assim, apoiado em Butler, reforça que

cada indivíduo, a partir de uma idade precoce, aprende a realizar inflexões vocais específicas ao sexo, expressões faciais, gestos, passeios e comportamentos eróticos, bem como, selecionar, modificar e usar aromas, formas corporais e adornos, roupas e todos os tipos de marcadores de uma determinada sociedade. Estas variam muito de período para período e de cultura para cultura - indicando fortemente que o gênero é construído (...). *Performar* estes [marcadores] "com êxito" situa uma pessoa com segurança dentro de um determinado mundo social. Recusar-se a realizar o gênero atribuído é se rebelar contra a 'natureza' (ibidem).

Do mesmo modo que o gênero, a noção de raça também é uma construção social e, semelhante à etnicidade, é uma característica cultural humana importante, porém sua importância "não pode ser sustentada por sua suposta base na 'natureza'. Marcas visíveis de raça não são confiáveis. (...) Biólogos e antropólogos concordam que raça não tem

base genética ou biológica" (idem, p.154). Desta forma, por ser uma construção cultural, "as identificações raciais mudam em reação às forças históricas específicas da cultura" (ibidem). Entretanto, apesar dos movimentos para desconstruir estereótipos baseados em fenótipos, categorias raciais definidas pelo modo como as pessoas são vistas ainda permanecem em larga escala, e associam características físicas e comportamentos a determinados grupos.

Gómez-Peña deparou-se, questionou e subverteu construções culturais feitas pela indústria do medo, indústria cultural e cultura pop, enfrentando um imaginário que aborda os mexicanos ora de forma pitoresca, como *parranderos*, místicos ou bons selvagens, ora de forma violenta, como delinquentes e ameaças à segurança pública estadunidense. Para enfrentar-se a isso, Gómez-Peña utilizou como elemento performático seu próprio corpo, fazendo uso tanto de seus trajes sociais, quanto de seus trajes de cena, algumas vezes sem deixar claros os limites de um e outro.

Performance e Ritual

Na trajetória de *chicanización* de Gómez-Peña o performer deparou-se com estereótipos racistas e com questões inerentes às construções identitárias chicanas e mexicanas. Os foi compreendendo e transformando (e assim sobrevivendo a eles) através de suas performances. Algumas ações foram realizadas como projetos de arte da performance, como por exemplo, a ação em parceria com James Luna, realizada no Museu Smithsonian de História Natural. Outras parecem ter mais um caráter de ritual pessoal, como a travessia a pé de Tijuana a Los Angeles, realizada em dois dias e meio de caminhada. Ambas serão detalhadas a frente.

Não se pretende classificar as ações de Gómez-Peña dentro de uma ou outra categoria, pois, como já exposto, não há

fronteiras claras que separam as categorias performativas. Propõe-se analisar as ações do performer também como um *continuum* que abrange ritual, performance da vida cotidiana e arte da performance. Do mesmo modo, busca-se observar como seus trajes operam como traje ritual³⁸, traje social e traje de cena - muitas vezes de forma sobreposta -, e como tiveram papel fundamental no questionamento das noções de autenticidade e artificialidade das construções identitárias.

Para realizar tal análise, utilizam-se os estudos do Prof. Dr. Fausto Viana que propõe uma classificação dos trajes sociais, buscando estabelecer uma nomenclatura comum para diferentes grupos de estudos de trajes, “sejam eles batinas, uniformes militares ou maiôs de banho” (VIANA, 2015, p. 61). Viana classifica os tipos de trajes e suas funções na sociedade: traje eclesiástico; militar e civil. Sendo que esse último segmento se subdivide em: traje social, traje de cena, traje regional, traje profissional, traje interior, traje de folgado, traje fúnebre, traje esportivo, traje associacionista e traje etnográfico.

A separação proposta por Viana tem uma função didática e de auxílio para os estudos e pesquisas de têxteis, vestimentas e moda, e, da mesma forma que as categorias performativas propostas por Schechner, não tem limites rígidos, podendo um traje se encaixar em um ou mais grupos conforme as circunstâncias.

Prosseguindo, toda performance que se realiza em qualquer situação - nas artes, no esporte ou no cotidiano - é composta por “gestos e sons ritualizados” (SCHECHNER, 2006, p. 52). Os rituais fazem parte do dia-a-dia, não se restringindo apenas aos ritos religiosos, mas estendendo-se às práticas profissionais, atos políticos, judiciais, negócios ou a própria vida doméstica.

38 Viana sugere Traje Eclesiástico para classificar as vestes de “sacerdotes de diferentes de ritos, sejam padres católicos, mães e pais de santo, pastores evangélicos ou ‘as ninfas do Vale do Amanhecer’” (VIANA, 2015, p. 62). Porém, como não se trata de analisar os trajes de um sacerdote, optou-se por uma nomenclatura diferente da proposta pelo pesquisador.

Conforme cada cultura, os rituais podem ser obrigatórios ou voluntários, gerar transformações permanentes na pessoa ou *transportá-la*, tocá-la com uma experiência (idem, p. 72). De qualquer forma, pessoas marcam as passagens de um estágio da vida para outro (nascimento, puberdade, casamento, especialização profissional etc.). E, para tanto, em diversas culturas, há trajes específicos para cada momento, seja a manta para sair da maternidade, a bata para o batismo, o vestido de casamento, a beca para formatura.

Nos rituais de transformação o período em que uma pessoa se encontra entre uma categoria social ou identitária e outra, é denominado “liminar”. Durante esse tempo é que o rito de passagem de fato ocorre e ao concluí-lo, “as ações e os objetos assumem, e irradiam, significados que excedem seu uso ou valor prático. Essas ações e objetos são simbólicos das mudanças ocorridas” (idem, p. 66).

Nos rituais de transporte, por mais poderosa que seja a experiência (como em alguns rituais de Candomblé – não os de iniciação, que são liminares), quando finalizado o ritual as pessoas retornam ao seu eu habitual, não estão em um novo estágio social ou pessoal. Para marcar essa diferenciação, Victor Turner³⁹ cunhou o termo “liminóide” usado “para descrever ações simbólicas ou atividades de lazer em sociedades modernas ou pós-modernas que tem uma função semelhante aos rituais em sociedades pré-modernas ou tradicionais” (idem, p. 67).

Além disso, Schechner, ao abordar importância, diferenças e singularidades dos rituais para humanos e animais, aponta, como os etólogos observam, os ritos como processos que se desenvolvem ao longo de milhões de anos e que transformam os comportamentos. Todos os rituais

³⁹ Victor Turner (1917-1983): Antropólogo escocês que teorizou noções de liminaridade e drama social. Turner e Schechner desenvolveram juntos a “World Conference on Ritual and Performance”, em 1981-1982 (SCHECHNER, 2006, p. 16).

compartilham certas qualidades, entre elas, o desenvolvimento de “partes conspícuas do corpo, como a cauda do pavão e os chifres dos alces” (idem, p. 65). Os seres humanos não desenvolveram partes conspícuas do corpo, “mas são extremamente hábeis em máscaras, trajes, maquiagem, joias, escarificação, cirurgia estética e outras formas de modificar o corpo temporária ou permanentemente” (ibidem).

Por tais vias é que se fará a abordagem de algumas ações performáticas de Gómez-Peña como ritos de transformação e seus trajes serão observados como elementos performáticos e objetos simbólicos que assumem e irradiam significados para além de seu uso ou valor prático.

Trajectoria, performances e rituais de chicanización de Gómez-Peña.

Guillermo Lino Liberio Gómez-Peña, nascido na Cidade do México em 1955, filho de engenheiro civil e “extraordinária anfitriã”, de forma surpreendente tornou-se anos depois el MedMEX, em *The Mexterminator*⁴⁰. Como o próprio performer questiona: o que terá produzido essa dramática transformação naquele tão amável garoto católico? “A arte da performance ou a futura imigração aos EUA?” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p.2) ⁴¹.

Em 1978, após formar-se em Filosofia, Letras Latino-Americanas e Filologia na UNAM, Gómez-Peña recebe uma bolsa para ingressar no Instituto de Artes de Califórnia (Cal Arts) e cruza a fronteira. Com a ajuda não solicitada da polícia de Los Angeles conhece o racismo anglo-saxão (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p.10).

⁴⁰ Projeto de 1997 do La Pocha Nostra. Após coletarem impressões de usuários da internet sobre as relações latinos/anglos, as quais retratavam mexicanos e chicanos ora como objetos de fetiche ora como ameaças, “invasores indestrutíveis e inimigos públicos do frágil senso coerente da identidade nacional da América” (GÓMEZ-PENA, 2000, p. 40), intitularam o novo projeto como *The Mexterminator*, referenciando-se os assassinos robóticos sobre-humanos dos filmes de Arnold Schwarzenegger.

⁴¹ Todas os relatos de Gómez-Peña são tradução nossa.

O primeiro ritual realizado por Gómez-Peña é viajar até Tijuana e cruzar a fronteira, a pé, caminhando até Los Angeles por dois dias e meio, “com a cabeça coberta com uma gaze ensanguentada. Trajando um terno do meu pai e carregando uma maleta com meu passaporte, vários talismãs e um diário” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p.5).

Entre 1979 e 1982, período que esteve na Cal Arts, Gómez-Peña desenvolve com outros alunos imigrantes diversas ações que buscavam, através da performance, sobreviver ao racismo e dar lugar aos seus sentimentos de “orfandade cultural e desterritorialização” (idem, p.7).

Em uma de suas primeiras ações duracionais, busca uma via metafórica para seu “doloroso nascimento nesse novo país, uma nova identidade (a chicana) e uma nova linguagem (a performance intercultural)” (idem, p.5). Desta forma, passa 24 horas em um elevador público, completamente envolvido em um tecido e amarrado por uma corda. A obra se intitula “The loneliness of the immigrant”.

Em 1980, Gómez-Peña e seus companheiros da CAL começam a experimentar com imagens midiáticas geradas pelo medo do mexicano. Aparecem em locais públicos como “‘típicos traficantes de drogas’, caricaturas de ‘imigrantes ilegais’ e ‘bandidos’ estilizados” (idem, p.6).

No mesmo ano criam, em parceria com a coreógrafa Sara-Jo Bermano, o grupo Poyesis Genetica⁴², com o qual começam a mesclar “rituais indígenas”, ou melhor, suas percepções românticas deles, “com instalações e vídeos, combinando imagens sexuais e políticas; nossas broncas existenciais com a cultura pop” (idem, p.7). Gómez-Peña passa a gestar em seu corpo, através de seus trajes de cena, os primeiros esboços da sua nova identidade.

⁴² A partir da palavra “pollo” [que tem a mesma sonoridade do início da palavra poiesis e em tradução literal significa “frango”], termo pejorativo para referir-se aos imigrantes, e da palavra grega “gênesis” (GÓMEZ-PENA, 2017, p.7).

Em 1983, Sara-Jo e Gómez-Peña se mudam para a fronteira Tijuana-San Diego, reestruturam o coletivo Poyesis Genética com artistas locais e começam a publicar a revista *La Línea Quebrada* (referência ao término da fronteira México/EUA no Pacífico). Outros artistas de Tijuana questionaram o grupo pela visão eufemizada e a “celebração das migrações causadas muitas vezes pela pobreza no lugar de origem, que se repete no novo destino” (CANCLINI, 2013, p. 325).

Em 1984, formam The Border Arts Workshop/El Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), “um coletivo artístico binacional que por primeira vez incluía a artistas *chicanos*, mexicanos e anglo-saxões” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p.9), cujo foco se centra menos nas questões identitárias e mais na peculiar relação entre os lados da fronteira e com a polícia imigratória dos EUA. Além disso, as ações ocorrem na praia, em um amplo espaço aberto e são projetadas para serem vistas de longe, seja no México ou nos EUA, exigindo a criação de elementos em grande escala: trajés-objetos, alegorias (figura 4, da prancha 1).

A construção identitária volta a ser foco em 1986, quando Gómez-Peña inicia a parceria com Emily Hicks. Elementos do universo da fronteira começam a ser incorporados à persona e à personalidade do performer. Assim, em 1987, o casal viaja por um mês pela fronteira EUA-Canadá com seu “templo móvel criado com souvenirs pseudo-indígenas e artigos kitsch religiosos adquiridos em *Tijuana e nas Cataratas do Niágara*” (idem, p.12), (figura 05, prancha 01).

O ano seguinte é repleto de acontecimentos marcantes na vida de Gómez-Peña, os quais serão importantes delineadores na sua trajetória identitária, acelerando seu processo de *chicanización*: em 1988 Hicks e Gómez-Peña se casam na fronteira Tijuana-San Diego; Guillermo Emiliano, filho de ambos, nasce em San Diego; o pai de Gómez-Peña

falece na Cidade do México, o performer veste as roupas do pai durante um ano.

Gómez-Peña começa a construir com objetos “‘pseudo-étnicos’ e suvenires baratos para turistas religiosos” (idem, 13) os trajes e o altar portátil (que funciona como cenário), de uma das suas mais importantes figuras e sua “principal contribuição” para o movimento de monólogos performáticos: Border Brujo (ibidem) (figura 06, prancha 01):

Gómez-Peña estava possuído por Border Brujo, uma figura de quinze personas que cada qual falava uma “língua de fronteira” como o espanhol, inglês e *spanglish*. (...). Border Brujo ensinou Gomez-Peña a atravessar as fronteiras de culturas, comunidades, instituições e territórios. Progressivamente, ele decretou uma hibridação radical e experimental (SCHECHNER, 2006, p. 312).

Ao final de 1989, após viajar ininterruptamente por dois anos como Border Brujo, Gómez-Peña regressa à fronteira Tijuana-San Diego, onde enterra os trajes e acessórios de sua persona em um “funeral performático” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p.14). Recebe dois prêmios importantes - Bessie Award de Nueva York e o “Prix de la parole” do Festival Internacional de Teatro de las Américas em Montreal - sendo “catapultado ao centro do mundo da arte” (idem).

Em 1990, nos Estados Unidos há um *boom latino* e a arte fronteiriça se torna moda. Aproveitando-se e criticando o momento, Gómez-Peña inicia sua parceria de arte e vida com Coco Fusco. A partir de 1991 se muda para Nova York onde começa a criação de uma nova série de personas, como El guerrero de la Gringostoika (idem, p.15) e El Moctezuma Jr. (idem, p.7), figuras 9 e 10, prancha 2.

Para ambas figuras Gómez-Peña articula trajes tradicionais de mariachi, máscaras de *Lucha Libre*, “fantasias de *Luchador Azteca* de Las Vegas”, com colares de “ossos” e peças de pelúcia com estampas felinas. Explorando abertamente e aprofundando-se na construção de sua imagem como “selvagem artificial” (ibidem).

Em 1992, artistas como James Luna, Fred Wilson, Adrian Piper, Jimmy Durham e Gómez-Peña começam a interrogar a forma como os museus representam a alteridade cultural. Tais artistas começam a estabelecer um diálogo com “antropólogos radicais como James Clifford, Mike Taussig e Roger Bartra” (idem, p.16). A partir desses intercâmbios, Gómez-Peña começa a experimentar com o formato colonial de dioramas antropológicos e religiosos, mixados com lojas de curiosidades fronteiriças e vitrines pornôis.

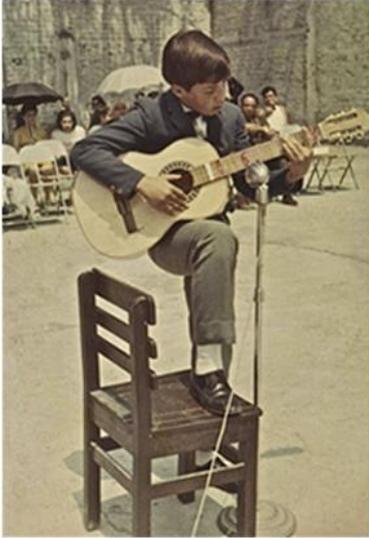
Ainda em 1992, são realizadas celebrações e debates em torno dos quinhentos anos de chegada de Colombo nas Américas. Coco Fusco e Gómez-Peña criam “The Couple in a Cage: Two Amerindians Visit the West”.

“Coco e eu vivemos durante períodos de três dias dentro de uma cela metálica, como “ameríndios ainda não descobertos” da ilha (fictícia) de Guatinau (adaptação da expressão “what now”) situada no Golfo de México (idem, p.17), (figura 11, prancha 2).

Em 1993, a relação com Coco Fusco se encerra abruptamente no meio da *tournée*. Roberto Sifuentes a substitui. A parceria inicia uma nova e duradoura fase que se estende até meados de 2015. É o início do La Pocha Nostra.

Prancha 01

Fig.1: Gómez-Peña aos 12 anos



fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig. 2: Gómez-Peña - Poyesis Genetica



fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig. 3: The loneliness of the immigrant



fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig.4: The Border Arts Workshop/El Taller de Arte Fronterizo



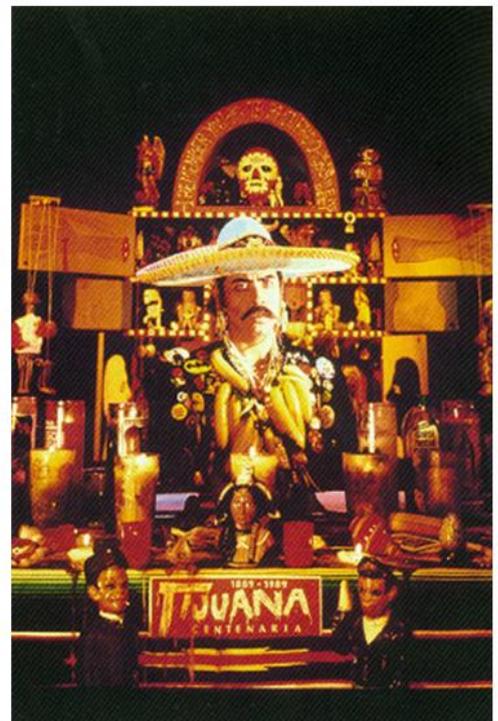
fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig.5: Emily Hicks e Gómez-Peña com Altar Móvel



fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig. 6: Border Brujo



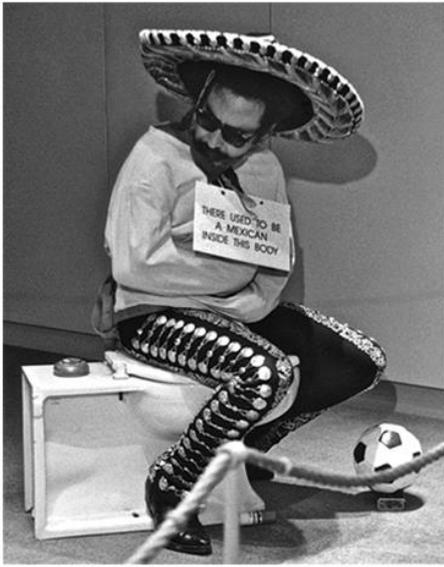
fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

No mesmo ano, Gómez-Peña começa outra frutífera parceria, com o artista nativo James Luna. Ambos *performam* “The Shame-man Meets El Mexi-can’t at the Smithsonian Hotel and Country Club” no Museu Smithsonian de História Natural, em Washington, D.C. Os dois dividiam um diorama⁴³ onde Gómez-Peña se senta em um vaso sanitário vestido de *mariachi* em uma camisa de força com um letreiro no pescoço: “Costumava haver um mexicano neste corpo”, enquanto Luna, um “índio diabético” se aplica insulina e posteriormente se transforma em um faxineiro, aspirando o chão do museu. “Centenas de visitantes se reúnem em frente a nós. Estão tristes. Ao nosso redor, os “autênticos” dioramas indígenas falam de um mundo mudo, alheio às crises históricas e sociais e à realidade política” (idem, p.19).

Primeiro de janeiro de 1994, o México inicia o ano novo estupefato: entra em vigor o NAFTA, tratado de livre comércio entre México, EUA e Canadá. E simbólica e estrategicamente no mesmo dia ocorre a insurgência do EZLN – Ejército Zapatista de Liberación Nacional, “afetando de maneira direta o trabalho da maioria dos artistas mexicanos e chicanos” (ibidem).

⁴³ Na museologia: representação de uma cena, onde objetos, esculturas, animais empalhados etc. inserem-se em um fundo pintado realisticamente (HOUAISS, 2001, s/p).

Fig. 07 - Gómez-Peña Museu Smithsonian



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig.8: Coco Fusco e Gómez-Peña



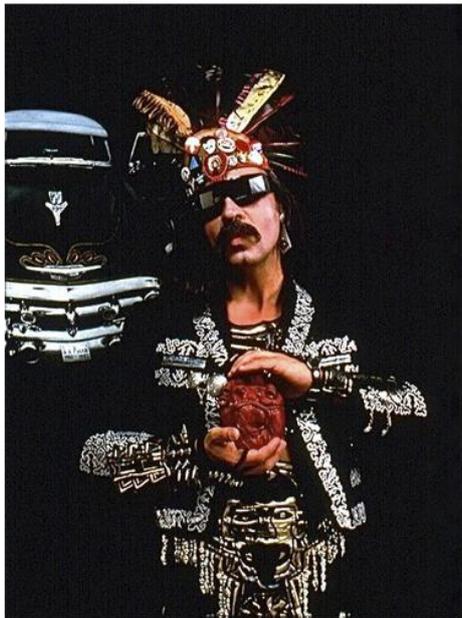
Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig.9:El guerrero de la Gringostoika



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig. 10: El Monteczuma Jr.



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig. 11: "The Couple in a Cage: Two Amerindians Visit the West"



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig. 12: Gómez-Peña crucificado na Golden Gate



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

Fig. 13: Sifuentes crucificado na Golden Gate



Fonte: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com>

A direita anglo-saxônica e a *high art* estadunidense iniciam o *backlash*, reagindo contra os movimentos de arte fronteiriços, demonizando o multiculturalismo. Sifuentes e Gómez-Peña, em protesto às políticas xenofóbicas do então governador da Califórnia, Pete Wilson, se crucificam em frente à Golden Gate, em San Francisco. Inspirados no mito bíblico de Dimas e Gestas, os ladrões crucificados com Jesus, os dois se vestem como “inimigos públicos contemporâneos da Califórnia” (ibidem): “eu sou o “bandido indocumentado”, crucificado pelo Serviço de Imigração e Naturalização (INS), e Roberto, “*el pandillero*” genérico, crucificado pelo Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD)” (ibidem). Gómez-Peña utiliza seu traje de *mariachi*, botas e uma camiseta preta, sem a necessidade de mais elementos.

Considerações Finais

Nos relatos e registros que Gómez-Peña disponibiliza sobre sua trajetória é possível observar como algumas etapas decisivas em sua arte/vida são processadas através de alguma performance (rito pessoal e/ou ação pública), criando uma nova etapa de construção/transformação de sua identidade, e/ou uma nova persona, inserida em um novo projeto de arte da performance.

Em seu processo de *chicanización*, Gómez-Peña desenvolveu rituais e performances que o ajudaram na sua proteção (física e psicológica) e no entendimento da sua condição de imigrante. Tais rituais e seus trajes também operaram como instrumental político de protesto, resistência e denúncia, bem como via agregadora e empoderadora de imigrantes, principalmente dos que imigraram em condições privilegiadas como a dele.

Os trajes sociais/rituais/de cena de Gómez-Peña operaram como elementos simbólicos dos seus ritos de *chicanización*, assumindo e irradiando significados para além de seu uso prático, da mesma forma que diversos trajes utilizados nos

ritos de passagens de diferentes culturas: elementos que conferem autenticidade (perante a sociedade e para a própria pessoa) às novas identidades ou posições sociais efetivadas por meio dos rituais.

No decorrer dos ritos/performances de construção e questionamento da noção de identidade, a dicotomia artificialidade/autenticidade mostrou-se ponto cabal a ser tratado, ironizado e exibido. Nesse sentido os trajés em si também podem ser observados *como performance*.

Observar os elementos utilizados *como performance* é observar como eles interagem com outros (SCHECHNER, 2006, p. 30) e o que essa relação propõe discutir, evidenciar. Os trajés de cena e *props*⁴⁴ de Gómez-Peña são suas principais ferramentas para realizar o que Schechner chama de “*explaining showing doing*” [explicando mostrando o fazer]: “é um esforço reflexivo [que se refere a si mesmo] para compreender o mundo da performance e o mundo *como performance*” (idem, p. 28, grifo nosso), ações, objetos, elementos que apontando para, sublinham e exibem a ação e sua reflexão. Assim, em cada etapa de sua vida Gómez-Peña articula sobre si elementos relevantes de suas questões identitárias mexicanas e chicanas, sublinhadoras das demandas sociopolíticas referentes à alteridade e à xenofobia.

Nesse processo de exhibir o que se está fazendo, Gómez-Peña escancara como as formações identitárias são construções, recursos artificiais utilizados para dar autenticidades às identidades forjadas pela e para a sociedade.

Após seu *renascimento*, com *The Loneliness of the Immigrant* - em que Gómez-Peña utilizou um traje-casulo para passar 24 horas no elevador público, o performer celebra seu nascimento no novo mundo e o início de sua nova identidade com recursos, a princípio “simplicírios” - se comparados com as elaborações posteriores - mas cuja escolha de materiais

⁴⁴ Adereços e acessórios.

(sintéticos, “étnicos” e fajutos) já indicam tanto o que alguns olhares anglos enxergavam nele (a associação de seus traços com *brujos* e *shamanes*), quanto a consciência de que a criação dessa nova identidade também é sintética, fajuta, baseada nas visões românticas e estereotipadas dos performers sobre rituais indígenas, *brujos* e *shamanes*.

A experiência na fronteira, no período do BAW/TAF, culmina em Border Brujo, que a princípio parece necessitar de anteparos cenográficos (o templo móvel e o altar portátil) para dar conta do volume de informações que as relações fronteiriças carregam e que o jovem performer pretende assimilar e transgredir com uma miríade de talismãs, broches, santinhos, bananas, ossos e plumas sobre o paletó preto e o cocar ordinário.

Com suas personas posteriores, como El guerrero de la Gringostoika, El Moctezuma Jr., Gómez-Peña começa a inserir em seus rituais/performances, de forma mais consistente, bem como irônica, as discussões autenticidade e artificialidade.

Nos trajes de cena de suas personas dos anos 1990, especialmente na parceria com Coco Fusco, os performers lidam diretamente com essa dicotomia autenticidade / artificialidade, articulando sobre suas “autênticas peles marrons” e seus “autênticos traços indígenas”, trajes e elementos evidentemente sintéticos, fantasiosos, toscos, à beira do carnavalesco. Como se trajar uma *fantasia*⁴⁵ de *Luchador Azteca* não fosse suficiente, em um dos registros da dupla, Gómez-Peña tem na mão uma embalagem de taco-pizzas para micro-ondas, enquanto Fusco segura uma clássica garrafinha de Coca-Cola (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 22).

⁴⁵ Para que não haja confusão entre os termos figurino, traje de cena e fantasia, esta é entendida como “vestimenta que reproduz o modelo de vestes de culturas ou épocas diversas, ou que representa objetos, ideias, figuras históricas, imaginárias etc., usada em certos rituais e festividades, especialmente no carnaval” (HOUAISS, 2001, s/p).

O fim da parceria com Coco Fusco e o início das colaborações como Roberto Sifuentes, um chicano nascido nos EUA e alguns anos mais jovem, trás novamente à tona questões que perpassaram as performances de Gómez-Peña no início dos anos 80 e que não se esquivam do binômio artificial/autêntico: a produção e reiteração feitas pela mídia - tanto pela indústria cultural, quanto pela indústria do medo - da imagem da juventude chicana como violenta, como membros de gangues, consumidores e traficantes de drogas - um processo bastante similar à demonização dos jovens integrantes do movimento hip-hop⁴⁶.

Por fim, vale observar que no período de 1979 a 1993, as transformações identitárias de Gómez-Peña foram todas realizadas com recursos temporários, elaboradas a partir de trajes, acessórios e adereços. Somente em 1995 o performer iniciou uma transformação permanente em seu corpo, a tatuagem que une seu tronco e membros, o “mural de carne” que carrega no torso, terminado apenas em 2007 (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p. 48). Fica ainda em aberto, nessa etapa da pesquisa, se o período de 1995 a 2007 teria sido uma extensa fase liminar em sua vida e, concluída a tatuagem, finalizou-se um período decisivo em seu processo de *chicanización*, em que Gómez-Peña incorporou (tornou parte de si) o que seus talismãs e fantasias de *Luchador Azteca* representavam e contestavam, e por isso não necessitava mais desses elementos externos, que desapareceram dos registros de suas performances subsequentes.

Referências Bibliográficas

CANCLINI, Nestor G.. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

⁴⁶ Para mais informações sobre esse tema, consultar SILVA, José Carlos Gomes – Rap na cidade de São Paulo: juventude negra, música e segregação urbana (1984-1998). Uberlândia: UDUFU, 2015.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Dangerous Border Crossers. The Artist Talks Back*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000; Taylor & Francis e-Library, 2000. Disponível em:
<http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/59/1363141326-9635-dangerous_border_crossers_the.pdf>.

_____. *Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (Una cronología performática)*. Inédito, cedido pelo autor, 2017.

_____. *Multiple Journeys - the life and work of Guillermo Gómez-Peña*. HEMISPHERIC INSTITUTE - La Pocha Nostra, 2013. Disponível em: GÓMEZ-PEÑA, Guillermo - The living art of Gómez Peña & La Pocha Nostra, s/d. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/en/multiple-journeys> Acesso: 10 Jun. 2017.

_____ e SIFUENTES, Roberto. *Mexican Beasts and Living Santos*. TDR/The Drama Review, Vol. 41, No. 1. pp. 135-146, ano 1997. Nova Iorque. University/Tisch School of the Arts. Disponível em:
https://www.jstor.org/stable/1146576?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 17/05/2016 Acesso em: 17 Mai.2016

PESTANA, Sandra. *Repetição e Resistência nos trajés de cena de Temple of confessions*. São Paulo: Anais do 12º Colóquio de Moda, 2016. Disponível:
http://pataphysic.weebly.com/uploads/4/3/5/5/4355541/los_atravesados.pdf Acesso: 10 Ago.2016.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. Nova York: Routledge, 2006. 2ª edição.

VIANA, Fausto e ITALIANO, Isabel. *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

“desAMPARO”: ARTICULANDO TRAJE DE CENA E LOUCURA NA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DOUTOR JOÃO MACHADO

Salles, Nara; Doutora em Artes Cênicas; Universidade
Federal do Rio Grande do Norte, narasalles@hotmail.com⁴⁷

Cerejeira, Jéssica de Lima Torreão; Graduanda, Bolsista IC;
Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
jessica_ltc@hotmail.com⁴⁸

Núcleo Transdisciplinar de
Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares

Resumo: Descrição, com foco no traje de cena, de uma pesquisa em andamento que propõe articulações entre traje de cena, moda, arte e loucura em uma residência artística no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado, na cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte, Brasil, através de uma alfabetização estética com viés transdisciplinar e com o apoio de uma equipe de profissionais do campo da saúde mental; reafirmando a relevância dos processos criativos artísticos dentro de um espaço hospitalar.

Palavras-chave: trajes da cena; moda; alfabetização estética.

Abstract: Description, with focus on the scene costume, of an on going research that proposes articulations between costume, fashion, art and madness in an artistic residence at the Dr. João Machado Psychiatric Hospital, in the state of Rio Grande do Norte, Brazil, through an aesthetic literacy with a transdisciplinary bias and with the support of a team of mental health professionals; reaffirming the relevance of artistic creative processes within a hospital space.

Keywords: costume of scene; fashion; aesthetic literacy.

⁴⁷ Doutora em Artes Cênicas. Mestre em Antropologia. Coordenadora do Curso de Teatro UFRN CRUOR Arte Contemporânea e do NACE- Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares, do Laboratório de Criação, Execução e Manutenção de Trajes Para a Cena.

⁴⁸ Graduanda em Artes Visuais (UFRN) e em Design de Moda (UnP); Monitora do Laboratório de Criação, Manutenção e Execução de Trajes para a Cena; Representante do RN no Reality Show Desafio Brasil Fashion 2015, com coaching de Ronaldo Fraga.

Introdução

Trata-se de uma pesquisa em andamento desenvolvida pelo Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares/NACE, intitulada “Alfabetização em Arte Contemporânea e Processos de Criação: investigações sobre a loucura” que criou em uma residência artística no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado; uma instauração cênica denominada “desAMPARO”⁴⁹ que está sendo levada em cena no Hospital, pela coligação de práticas corporais do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares: o CRUOR Arte Contemporânea; junto com os internos.

Neste artigo enfocaremos as questões relativas aos trajes de cena criados para a referida instauração cênica; que foi pautada em procedimentos relacionados a uma alfabetização estética para os pacientes que participam. Assim sendo, descrevemos as observações feitas a partir das diversas articulações propostas entre a criação do traje de cena, moda e loucura dentro da residência artística implementada desde 2013, no Hospital Psiquiátrico Doutor João Machado. Explorou-se o espaço da própria residência artística para práticas dessa alfabetização estética, reafirmando a relevância dos processos criativos dentro de um espaço hospitalar. Trata-se de um dos frutos de um extenso percurso de pesquisa, ensino e extensão *in loco* no citado hospital psiquiátrico, tendo como um dos objetivos principais a criação de trajes de cena a partir da linguagem da moda propondo procedimentos que explorem as habilidades artísticas dos internos, através de uma alfabetização estética em um viés transdisciplinar, com o apoio de uma equipe de profissionais do campo da saúde mental.

⁴⁹ A primeira instauração cênica aberta ao público na Residência Artística denominou-se (Lou)Cure-se! e foi a parte prática do mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, Josadaque Pires que é psicólogo no hospital em pauta.

Temos ainda o intuito de provocar uma importante discussão sobre a necessidade de espaços como este da residência artística dentro dos hospitais psiquiátricos em nosso país.

A metodologia utilizada na pesquisa é um procedimento criado pela primeira autora deste trabalho em sua tese de doutoramento, denominado instaurações cênicas, que propõe encontros onde a sensibilidade e os sentidos sejam exacerbados em diversos exercícios cênicos, através do estímulo da memória pelos sentidos. Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo geral possibilitar o aprimoramento da sensibilidade, das habilidades artísticas e da autonomia associada ao processo criativo dos internos que participam da ação, através da alfabetização estética proposta no espaço cedido pela instituição para o desenvolvimento dessas práticas artísticas.

Como referências teóricas lançamos mão do pensamento dos seguintes autores: Fayga Ostrewer, Wassily Kandinsky, Paulo Freire, Vigotski, Foucault, Gonzalez-Rey, Nise da Silveira e ainda a vida e obra de Artur Bispo do Rosário, contada por Luciana Hidalgo, que foram extremamente relevantes para as investigações apresentadas, dialogando diretamente com as práticas de alfabetização estética desenvolvidas com os internos na residência artística.

Trabalhamos ainda com os seguintes conceitos considerados fundamentais para esta pesquisa: processos criativos; e autonomia abordando a relação dos processos criativos na criação dos trajés de cena, nas artes e na moda, buscando traçar narrativas da poética artística nos Cadernos do Artista -conceito este a ser trabalhado na prática ainda, porque a pesquisa encontra-se conforme apontado em andamento-, com os internos como forma de reorganização de suas identidades e histórias pessoais reveladas em suas memórias em formato de narrativas poéticas, que fazem parte da dramaturgia da instauração cênica “desAMPARO”.

Quanto ao conceito de instauração cênica, embora longa a citação a seguir se faz necessária para o melhor entendimento:

Todos os componentes da cena foram operados na expectativa de compor uma instauração cênica. Instauração é um termo usado pela curadora Lisette Lagnado. Segundo ela, é um dos conceitos fundamentais para a arte contemporânea atual e futura. Para Lagnado foi o artista plástico Tunga quem promoveu o uso do termo instauração, com a obra "Xipófagas Capilares", em 1981, uma obra na qual duas adolescentes se movimentavam unidas por seus cabelos.

O conceito, para Lagnado é cunhado a partir dos termos performance e instalação, significando um híbrido destas categorias. A instauração traz e guarda dois momentos: um dinâmico e um estático. De acordo com Lagnado, a acepção de instauração supera a característica efêmera da performance, a instauração deixa resíduos, avançando no sentido de perpetuar a memória de uma ação, o que lhe tira o caráter de ser somente uma instalação. Nesta, existe um ambiente montado para determinado acontecimento que pode ser transformado durante o decorrer da ação no ambiente. A instauração não é destruída no decorrer da ação, podendo acontecer uma reorganização do ambiente a partir de uma estrutura ou arcabouço estabelecido.

Por este motivo optei por utilizar o termo instauração no título da tese seguido pelo termo cênica, para indicar que naquele local são instauradas ações cênicas e a ambientação não será destruída, mas alterada. Embora utilize para o princípio da montagem, na delimitação do objeto de estudo, os conceitos de performance, não denomino a encenação de "O Jato de Sangue" como performance, porque no meu entendimento, o termo instauração é mais abrangente e a ultrapassa. A performance serve como catalisador deste processo....cria-se um espaço que não é destruído durante a apresentação e pode ser observado como obra de artes visuais sem estar acontecendo a encenação, evocando imagens ali instauradas na memória dos espectadores, contemplando, dessa forma, um momento dinâmico e um estático, característica da instauração. Ressalte-se também que a palavra instauração deriva do latim *instaurare* que significa estabelecer, formar, fundar. (SALLES. 2010 p. 181).

O tratamento dado ao interno ainda hoje é visto como uma prática desumanizadora e excludente, colocando o louco em um lugar de incapaz, impotente, desprovido de razão, perigoso e assim o processo de exclusão se dá pelo abandono e pela detenção aliada a uma medicação desmedida.

Portanto, ainda hoje, o louco encontra-se nesse lugar de opressão e isso é perceptível nas expressões artísticas

dos pacientes. Deste modo, esta pesquisa se propõe a uma articulação entre loucura e arte, articulando o viés da criação dos trajes de cena com a moda em seus processos criativos possibilitando uma reconstrução de identidade a partir da exploração da memória por meio da linguagem da arte. É, portanto através da arte, em um espaço de saúde e ciência, onde produzimos conhecimento sobre o real e o vivido. Pois temos a compreensão de que:

As obras artísticas são construções poéticas por meio das quais os artistas expressam ideias, sentimentos e emoções. Resultam do pensar do sentir e do fazer, que por sua vez são mobilizados pela materialidade da obra, pelo domínio de técnicas, e os significados pessoais e culturais. São, por isso, constituídas de um conjunto de procedimentos mentais, materiais e culturais. Podem concretizar-se em imagens visuais, sonoras, verbais, corporais, ou são apenas manifestações das próprias linguagens, como expressão e representação de algo. (FERRAZ E FUSARI, 2009, p.20)

E neste ponto se faz importante uma pequena digressão para observar que acreditamos fortemente que o fator estimulador para desenvolvermos este projeto dentro do Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado são os avanços perceptíveis e as altas de pacientes após se envolverem com a arte de forma tão intensa e descobrirem nela uma nova linguagem e forma de expressão; a partir da proposta de alfabetização estética, portanto pretendemos permanecer na instituição, dando prosseguimento e aprofundando esta investigação, pelo viés dos processos criativos.

O Hospital Psiquiátrico Doutor João Machado

Esta é uma instituição voltada ao atendimento de pessoas que demandam cuidados na área de saúde mental e que buscam assistência no Sistema Único de Saúde (SUS) e faz parte da Rede de hospitais públicos gerenciados pela Secretaria de Saúde Pública do Estado do Rio Grande do Norte (SESAP – RN); está localizado na Avenida Alexandrino de Alencar, número 1700, no bairro do Tirol em Natal, no estado do Rio Grande do Norte, sendo reconhecido como o maior hospital de urgências e internamento em saúde mental do estado do

Rio Grande do Norte e é caracterizado como de média complexidade no Sistema Único de Saúde (SUS).

É importante ressaltar que a grande distância do hospital até o centro da cidade e o seu difícil acesso é proposital, pois foi construído ainda nos moldes da psiquiatria asilar, padrão na década de 50. Inaugurado no dia 15 de janeiro de 1957, se propunha, inicialmente, a um formato de colônia para pessoas com algum tipo de transtorno mental, pessoas estas que viviam à margem da sociedade e eram vistas como desajustadas e perigosas para aqueles que dispunham de um comportamento aceito como normal. Outro ponto de grande relevância e que vale ser lembrado aqui, é que o Hospital Colônia foi criado com base na psiquiatria social, que aplicava a laborterapia visando a recuperação gradual dos internos. Ao ser submetido ao internamento, a pessoa é introduzida em largos pavilhões, divididos por sexo, sendo que os transtornos derivados de envolvimento com álcool e drogas têm um pavilhão específico.

Apesar de ser oficialmente registrado como Hospital Colônia Dr. João Machado é tratado pelos próprios profissionais da instituição como Hospital Dr. João Machado. Hoje, ainda é comum ouvirmos pessoas se referirem pelo nome de Hospital Colônia. Porém, este nome soa como uma referência pejorativa, chegando por vezes até a ser preconceituoso, se analisarmos o sentido exato de um espaço intitulado “colônia”. O local nem de longe pode ser visto como um ambiente seguro, onde os loucos do estado do Rio Grande do Norte vivem de forma razoável e podem ser controlados. Mas, sim, carrega consigo a triste marca advinda da cultura manicomial do estigma e consequentemente da exclusão social dos que fogem dos padrões pré-estabelecidos e formatados pela sociedade.

Sabe-se que os portadores de transtornos mentais no Estado do Rio Grande do Norte já foram retirados da cidade.

Deixaram de ter autonomia, liberdade, vivem enclausurados e, mesmo aqueles que recebem alta, são submetidos a novos internamentos após algum tempo. Muitos dos que já receberam alta permanecem vivendo no hospital, pois existe o abandono pelas famílias. Esses indivíduos estarão durante toda a sua vida sujeitos a fazerem parte desta tragédia social, enclausurados pelas paredes e portas de uma instituição totalitária que, ainda hoje, possui uma forte cultura de repressão e controle, mesmo considerando todos os avanços e esforços dos profissionais da área da saúde dentro do hospital.

É neste molde, ainda enrijecido pela cultura manicomial, que nos propomos ao desafio de fazer a arte permanecer naquele espaço, através da implementação de uma residência artística, no interior do hospital.

A residência artística

Conforme a pesquisa foi se desenvolvendo dentro do hospital, percebeu-se a necessidade de um espaço físico para abrigar nossas ferramentas de trabalho com os pacientes, armazenar os figurinos da primeira instauração cênica denominada “(Lou)cure-se!” e sobretudo para promover um ambiente agradável de convivência dos artistas e dos pacientes: uma casa onde pudéssemos estar juntos e inventar coisas.

O espaço inicial que nos foi cedido e onde criamos e apresentamos as instalações artísticas da instauração cênica denominada (Lou)Cure-se! precisou ser desocupado para que fosse feita uma reforma e para que o espaço fosse utilizado para a instalação de uma emergência hospitalar psiquiátrica.

Assim sendo, a instituição nos direcionou para um segundo espaço, já muito deteriorado pela passagem do tempo e falta de zelo, que demandaria de nós um investimento financeiro altíssimo para todos os reparos necessários para a utilização do mesmo de forma segura. Em contrapartida, nos foi mostrado um terceiro espaço,

composto por algumas salas, corredor e um grande terreno ao fundo, com estrutura razoável, demandando poucos reparos e, conseqüentemente, um menor investimento financeiro. Optamos por este e nele começamos a implementar a residência artística.

Figura 1 – Mosaico de fotos do espaço cedido para implementar a residência artística.



Fonte: Registros fotográficos das autoras e acervo do NACE

Figura 2 – Mosaico de fotos da vista interna do espaço.



Fonte: Registros fotográficos das autoras e acervo do NACE

Inicialmente foi feita a higienização do espaço, pinturas das paredes, reforma em alguns pontos mais críticos e conserto da parte elétrica. Em seguida, iniciamos a alfabetização estética através de interferências artísticas no próprio espaço, levando cor e forma ao ambiente, a partir da memória e da falta que os pacientes sentiam das coisas que ficaram do lado de fora do hospital.

Figura 3 - Mosaico com registros da organização da residência artística, com o apoio dos internos, profissionais da área da saúde mental e artistas colaboradores.



Fonte: Registros fotográficos das autoras e acervo do NACE

Entende-se que, para a construção de conhecimento sobre o fenômeno da loucura no campo da arte e da moda, se faz importante uma metodologia em que a poética esteja presente durante todo o tempo de pesquisa para que possamos transitar nas questões pertinentes à existência humana que estão presentes na alma individual e coletiva das pessoas. O caminho da individuação de cada singularidade se dinamiza na coletividade; por este motivo escolhemos o procedimento das instaurações cênicas.

Observamos que a arte se faz presente no hospital, de uma forma espontânea, nos desenhos e poemas inscritos nas paredes e em algumas pinturas e desenhos já produzidos em oficinas pelos internos. Assim sendo, propor possibilidades de vivenciar processos vitais e criativos através das artes e da moda nos faz abrir possibilidades de expressão e expansão para os “gritos” interiores dos

internos que, aprisionados num modo de ser restrito, possam ir além dessas formas contidas de expressão que estigmatizam o louco. Tem desta forma, a probabilidade de poderem ser reconhecidos como artistas. E assim, pela arte, em um espaço de saúde e ciência, têm a chance de produzir conhecimento sobre o real e o vivido, concretizado na obra de arte. Pois temos a firme convicção de que

fazer arte é construir novos saberes sobre o real e, portanto, é frequentar territórios que costumam pertencer unicamente ao pensamento das ciências. É importante discutir quais os canais que conectam os polos do fazer artístico e dos procedimentos acadêmicos, e delimitar como estas dinâmicas diversas podem se relacionar. (CARREIRA, 2012, p.21).

A alfabetização estética

O processo de alfabetização estética que está sendo desenvolvido na residência artística no hospital psiquiátrico é o fundamento desta pesquisa, pois é através da diferenciação e caracterização dos elementos básicos de uma composição artística, que os internos podem e poderão se dispor a perceber de forma praticamente autônoma, o processo de criação de uma obra de arte pelo viés da criação de trajes de cena aliados a moda. Para tanto, é importante considerar

[...] a autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. Não ocorre em data marcada. É neste sentido que uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade. (FREIRE, 1996, p. 107).

Fez-se necessário para tanto, levar os internos a utilizar o desenho como ferramenta tirar ferramenta e colocar possibilidade de expressão e linguagem está sendo, sem dúvidas, um dos nossos maiores objetivos durante este processo de alfabetização estética.

Não temos encontrado obstáculos em despertar nestas pessoas o gosto pela pintura e pelo desenho, pois chega a ser quase instintivo o apreço deles por esta linguagem.

Percebemos que colocar à disposição deles todo o aparato de materiais necessário para suas experimentações e vivências artísticas foi o primeiro passo. Interagir com a folha de papel, as paredes, portas, cadeiras, tintas, lápis de cor e pincéis, além de levá-los a descobrir outros aparatos artísticos através do próprio manuseio, como folhas secas de árvores, galhos, pedaços de telha, sucata e madeira, faz com que eles interajam com um espaço que, aos poucos, vai pertencendo mais ainda a eles, com as marcas de sua expressividade.

Figura 4 – Escritos nas paredes da residência artística, após a organização do espaço



Fonte: Registros fotográficos feitos com celular.

Figura 5 – Escritos nas paredes da residência artística, após a organização do espaço.



Fonte: Registros fotográficos feitos com celular.

Procuramos sempre lembrá-los de que é preciso interagir com esses materiais e matérias-primas, de uma maneira que seja possível dar forma ao que desejam expressar. Esses são exercícios criadores pelo qual é estabelecida uma narrativa poética de religação com as memórias de cada interno e que são construídas na aventura de ser e de se colocar no espaço através de pontos, linhas e formas. É nesses suportes artísticos (paredes, papéis, portas, móveis, etc.) que ficam literalmente cheios de vida, que o interno passa a experimentar os primeiros entendimentos do trágico da existência humana, do “estar aqui, agora”, e de fazer parte de um mundo que necessita compreender –, em sua forma única de organização, isso está sendo feito. E é justamente por essa forma particular de perceber o mundo

que nos interessamos, enquanto artistas, pesquisadoras e admiradoras da manifestação da sensibilidade humana.

Figura 6 – Escritos nas paredes da residência artística, após a organização do espaço.



Fonte: Registros fotográficos feitos com celular.

Introdução ao desenho e à pintura: ponto, linha e plano

Trabalhamos mais intensamente com cinco internos, sendo quatro mulheres e um homem. Uma das ações propostas é formar com eles um círculo em que a segunda autora se coloca como participante (e não como ponto central ou superior) e essa configuração auxilia a compreensão e a vivência durante o processo. A expectativa, nesse momento, é fazer com que eles compreendam a função do ponto, da linha e do plano e como esses elementos se relacionam em uma composição.

Inicialmente se trouxe os conceitos básicos dos elementos visuais: ponto, linha e plano, contidos no livro “Ponto e Linha Sobre o Plano” de Wassily Kandinsky. Fazendo uso de

vários pedaços de linhas de costura coloridas e grossas para demonstrar que com elas seria possível criar formas. Conseguiu-se chamar a atenção de todos e logo em seguida foi solicitado para que eles tentassem fazer outras formas. Após fazerem algumas tentativas, começou-se a perceber que estavam saindo algumas formas interessantes.

Em seguida iniciou-se um trabalho com miçangas como sendo “pontos” sobre o plano. Neste caso configurado como o chão. Pegou-se uma linha de uma cor próxima a cor das miçangas e isso ajudou os internos a comparar o desenho formado pela linha e o desenho formado pela junção de pontos e assim que foi indagado: “Se eu juntar vários pontinhos eu consigo formar o que? Um círculo!” e assim perceberam que tanto a linha, quanto a união de várias miçangas podiam formar desenhos. Convidei então M⁵⁰. a vir ao centro do círculo para mostrar que o seu corpo era feito por linhas, pedindo que eles percebessem e dissessem que linhas eram aquelas e assim foram apontando, a linha da perna, das costas, das roupas. Em seguida foi exemplificado com as linhas do espaço, do cruzamento das paredes que formavam arestas e assim, aos poucos eles foram percebendo que tudo era feito de linhas e no fim já estavam apontando linhas onde nem as próprias pesquisadoras haviam percebido ainda.

⁵⁰ Optou-se por utilizar iniciais fictícias para preservar a identidade dos pacientes.

Figura 7 - introdução ao desenho e a pintura: Linha, Ponto e Plano



Fonte: Registros fotográficos feitos com celular.

Em seguida foram se dispersando e distraíndo com a movimentação do preparo das tintas para a realização de outra ação por parte de outros artistas da residência; para ser pintado nas paredes o que para eles fazia falta, seja uma pessoa, seja um sentimento, seja uma comida. Uma das pacientes chorou ao lembrar que os filhos faziam falta, muita falta. Já M. disse que se sentia sozinho e queria voltar para casa.

Foi possível observar que sempre que eram propostas atividades com pintura, mesmo com uma temática para ser trabalhada, em diversos momentos eles precisaram sair da temática proposta, para expressar outras emoções através do desenho, da pintura, da escrita. Surgiram por exemplo, inúmeras mensagens, cartas com escritos pouco legíveis, seguidas de um pedido de “entregue para minha filha / neto / mãe”. Outros preferiram retratar lembranças do passado,

como se o maior desejo fosse voltar para o momento anterior à loucura e ao internamento.

No primeiro momento as pinturas que surgiram faziam menção a essa temática dada, porém muitos escreveram nomes próprios, numa tentativa de reafirmar suas identidades através da escrita do nome próprio. A interna mencionada anteriormente, que chorou lembrando dos filhos, desenhou-os na parede, em pranto e, ao concluir o desenho, já não chorava mais. Houve também quem desejasse beber a tinta, houve quem não conseguisse sequer controlar o movimento fino das mãos para imprimir sua ideia para a parede, devido aos efeitos colaterais das medicações. Mas muitos se desenharam nas paredes, em forma de silhuetas, por vezes com auxílio da segunda autora deste trabalho. R., por exemplo, fez o seu autorretrato, mas andando de *skate*.

Figura 8 – Momento de pintura nas paredes da Residência Artística



Fonte: As autoras, 2017.

Figura 9 – Momento de pintura nas paredes da Residência Artística



Fonte: As autoras, 2017.

Desenhando o traje de cena: autonomia no processo criativo

Foi solicitado que os pacientes desenhassem o figurino que desejavam usar na instauração cênica “desAMPARO”, do jeito que conseguissem. Para um melhor efeito e procedimento didático nos fundamentamos no apontado por VIANA (2015, p. 13:):

Há alguns componentes que podem ajudar na criação do traje e que vão igualmente ajudar na sua criação.

Nós sempre sempre brincamos que não precisa ter TODOS os elementos que sugerimos a seguir, mas se tiver alguns deles já vai ser bom. São eles: cor, forma, volume, textura, movimento, origem

Ao longo do desenho, foram questionados sobre as partes que compunham um traje: “E as mangas?”, “E o decote?”, “Você prefere que cor?”, “Gosta dessa cor?”, “Ela te lembra o que?” e as respostas sempre eram interessantes. Neste ponto nos reportamos novamente a VIANA, (2015, p. 8:):

Você desenha?

Desenha. Todo mundo desenha, é algo inerente ao ser humano. Alguns desenharam com traços simples e tem bons resultados-outras fazem desenhos complexos que são incríveis! O que normalmente complica tudo é o julgamento que você mesmo faz de seu desenho- “é bonito” ou “é feio”. E pior ainda quando você se

deixa influenciar pelos amigos da onça que sempre aparecem para dizer: “Nossa, o que é isso?”, quer você tenha desenhado um carro, quer um elefante ou uma roupa.

Enquanto você trabalha essas questões, temos uma sugestão simples para você conseguir produzir seus trajes sem censura. Um modelo, uma base sobre a qual você vai desenhar. Lembre-se que o importante é comunicar o que você quer, são as suas ideias.

Continuou-se nesse processo até perceber que cada um já estava satisfeito com o resultado. Procuramos sempre lembrar a eles que essas peças seriam executadas, para serem usadas na instauração cênica “desAMPARO”; então precisaria ficar muito claro o que eles queriam em seus trajes. Este mesmo procedimento será utilizado em um segundo momento, mais adiante no desenrolar do projeto; para que sejam desenhadas e executadas outras roupas que farão parte de um editorial de moda, com os mesmos pacientes e que serão apresentados ao final do projeto em uma exposição, no hall do DEART, na UFRN.

A partir dessa metodologia, começou a se desenvolver uma subjetividade, que é individual e coletiva, por integrar instantes controversos que interagem na formação da psique humana (GONZÁLEZ-REY, 2003). Esta subjetividade individual pode ser vista na roupa criada na forma como o indivíduo faz uso das tendências, no modo que seleciona as peças de roupa e no modo como as une para formar uma composição. E ainda que sofram, de certa forma, algum tipo de influência dos meios de comunicação sobre o que vestir, cada indivíduo se apropria dos elementos que deseja. Deste modo, a roupa torna possível a apresentação do corpo no mundo, permitindo ao ser humano expressar sua identidade, seus valores, suas preferências estéticas e inclusive o seu estigma.

Figura 10 – Desenhando e pintando um traje.



Fonte: As autoras, 2017.

Figura 11 – Desenhando e pintando um traje de cena.



Fonte: O autor, 2017

Figura 12 – Croqui feito por R..



Fonte: As autoras, 2017

Considerações finais

Como se trata de uma pesquisa em andamento não temos aspectos conclusivos definitivos, mas os dados apontam para a consideração de que os espaços para a produção e vivência em artes são fundamentais para promover a melhoria da saúde mental dos internos em tratamento em hospitais psiquiátricos. No entanto, são muitos os desafios e entraves burocráticos, de cunho político e ideológico, que distanciam os artistas dos resultados idealizados.

Apesar do processo de alfabetização estética ainda estar sendo realizado, os resultados alcançados, até o momento, foram os esperados. Para que seja possível dar sequência as próximas etapas da pesquisa, seguiremos planejando novas formas e abordagens metodológicas para a confecção dos Cadernos de Artista e viabilizar a realização de uma exposição dos cadernos e trajes confeccionados e utilizados na instauração cênica “desAMPARO”, ao final desta pesquisa.

Espera-se ainda, ampliar o referencial teórico sobre arte e loucura, analisando a sua relação com os processos criativos da moda, desenvolvendo nos internos, as habilidades necessárias para a confecção dos Cadernos e Trajes a serem confeccionados.

Referências

- BIRMAN, Joel. *A loucura em questão II: o lugar do psíquico na experiência da loucura*". Revista Ciência Hoje. Ano I, n. 06. maio/jun, 1983.
- CARREIRA, André. *Pesquisa como construção do teatro*. In TELLES, Narciso (org.). Pesquisa em artes cênicas. Rio de Janeiro: E – papers, 2012.
- FERRAZ, Maria Heloisa C. de T. e FUSARI, Maria F. de Resende e. *Metodologia do ensino da arte*. 2ª ed. São Paulo: Editora Cortez, 2009.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- GONZÁLEZ-REY, Fernando Luís. *Sujeito e subjetividade: uma aproximação histórico-cultural*. Trad. Raquel Souza Lobo Luzzo. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.
- JUNIOR, B. B. *Psiquiatria sem Hospício: Contribuições ao Estudo da Reforma Psiquiátrica*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1992.
- HIDALGO, Luciana. *Artur Bispo do Rosário – O senhor do Labirinto*, 2ª edição. Editora ROCCO, 2011.
- ROTELLI, F.; AMARANTE, P. *Reformas Psiquiátricas na Itália e no Brasil: Aspectos Históricos e Metodológicos*. In: Bezerra B Junior, Amarante P, organizadores. *Psiquiatria sem hospício: contribuições ao estudo da reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro (RJ): Relume-Dumará; 1992. p. 41- 55.
- SALLES, Nara. *SENTIDOS: UMA INSTAURAÇÃO CÊNICA Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA. Salvador, Bahia. 2004.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente: com 271 ilustrações*, 1ª edição. Editora Vozes, 2015.
- VIANA, Fausto. PEREIRA, Dalmir Rogério. *Figurino e Cenografia Para Iniciantes*. Ed. Estação das Letras e Cores. São Paulo. 2015.

VESTIR O MONSTRO: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO E FASCÍNIO DO SER IMAGINÁRIO NO REALITY SHOW *FACE OFF*

Ximenes, Maria Alice; Dr^a; FATEC Americana;
ximenes.mariaalice@gmail.com⁵¹

Cruz, Benedito A.; Msc.; FATEC Americana;
benedito.cruz@gmail.com⁵²

Resumo: Este artigo pretende analisar o figurino do monstro antropomórfico e a sedução que o mesmo exerce atraindo desde sempre os espectadores. Pretende-se abordar a estética e os elementos de composição dos figurinos de algumas criaturas fantásticas que despertam visualmente terror e atração. Em particular, será dada ênfase ao *reality show Face Off*.

Palavras-chave: figurino; monstro; ficção

Abstract: This article intends to analyze the costume of the anthropomorphic monster and the seduction that it exerts attracting the spectators. It is intended to address the aesthetics and composition elements of the costumes of some fantastic creatures that visually awaken terror and attraction. Emphasis will be placed on the reality show *Face Off*.

Keywords: costume; monster; fiction

Introdução

*“...d’une façon ou de l’autre, à une époque ou à l’autre,
l’espèce humaine ne peut pas rester froid devant ses monstre...”*
Georges Bataille

Desde muito tempo é sabido que monstros ou seres imaginários despertam temor e fascinação do público: ao

⁵¹ Doutora e mestre pelo Instituto de Artes da UNICAMP, professora titular do curso Têxtil e Moda da FATEC Americana, figurinista, ilustradora de moda e consultora de imagem pessoal.

⁵² Mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP, professor titular do curso de Jogos Digitais da FATEC Americana.

mesmo tempo, que não se quer ver pelo pavor, há uma tentadora atração de vê-lo.

Em pesquisas relacionadas à ficção fantástica no cinema, na literatura, em séries de TV ou até mesmo nos jogos digitais, observamos que o momento da aparição de um monstro é apreensivamente esperado. É como se houvesse um desejo de atravessar o campo do medo, mas não resistir e, encontrar o monstro. Neste cenário surge o elemento em questão: o figurino.

O figurino que veste o monstro envolve a criação de uma visualidade presente no inconsciente coletivo, ou seja, o medo. Pensar o figurino de um monstro é um exercício criativo espetacular, pois o mesmo carrega repertório cultural, meios de desenvolvimento, plástica (cores, formas e texturas), caracterização e maquiagem além da contextualização com a proposta. Existe gesticulação, movimento e forma de caminhar, se emite sons e sua face. Desta forma, o figurino é todo este conjunto de elementos: movimento, gesto, sons e “roupa”.

A metodologia tem como pista de primeira ordem literaturas variadas, especialmente os autores: Ambroise Paré (*Des monstros et prodígos*) (1971), Jorge Luís Borges (*O Livro dos Seres Imaginários*) (2007), Emmanuel Kant (*Crítica da faculdade de julgar*) (2009), Eliane Robert Moraes (*O Corpo Impossível*) (2002) e George Bataille (*Les écarts de la nature*) (1988). Também será analisado o *reality show* “*Face Off*” (2011-) pela proposta de caracterização de monstros destacando o plano e desenvolvimento do figurino no todo.

A plasticidade das polaridades do monstro: entre o encanto e a repulsa

Nos tratados ocidentais de teratologia⁵³, antigos ou modernos, os mutilados e deformados sempre figuram como capítulo obrigatório. Entre os monstros biológicos

⁵³ Etimologicamente do grego: *teratos*= monstro, *logia*= estudo.

incluem-se com frequência os anões, corcundas, zanolhos, coxos, com verrugas ou criaturas “inacabadas”.

A concepção do inacabado é a definição mais recorrente da definição de monstro. O tratado mais conhecido foi escrito em 1573, por Ambroise Paré “*Des monstres et prodiges*”. A concepção do livro aborda a associação da geração dos monstros à dos seres humanos e sintetiza numa breve fórmula: o monstro descende do homem.

Retomando a questão do “inacabado”, ou mutilado, ideia frequente, cuja tese de Aristóteles revela a mulher como um ser inacabado, ou seja, a mulher é o homem inacabado. Confirmando a afirmação de Aristóteles:

...o primeiro grau dessa diferença que nos monstros chegaria ao estágio máximo – seria dado na formação de um indivíduo feminino ao invés do masculino. A anatomia da mulher revelaria, assim, uma realização inacabada da natureza e, embora necessária, imperfeita. (MORAES, 2002)

Segundo Moraes, o monstro descende da mulher, esta seria uma das vertentes da descendência do monstro que é sempre um ser inacabado e incompleto. Mas, pela ficção fantástica, o monstro não deve ser codificado, ele é criação, não tem uma natureza real, pode ter uma desculpa científica, não comprovada, um pano de fundo.

Sendo assim, Tiburi defende que:

Diante do fenômeno monstruoso a inteligência regride, a ciência, que por vezes o produz, vale nada, cessa sua investigação inútil. O olhar se constrange, a percepção se interroga, não há contemplação, mas curiosidade e desconcerto. [...] A incompreensibilidade é a sua natureza. Talvez porque ele seja a própria natureza que se torna desnaturada. (TIBURI. 1995, p. 70)

Há desde sempre um olhar para o que é esteticamente belo e que por consequência possui adjetivos de bondade, ou seja, o que é bonito é bom. Por outro lado, a fealdade está relacionada às coisas ruins e a maldade. O que é feio é mau. Kant vai tratar da fealdade em sua *Crítica da*

faculdade de julgar, onde faz uma breve reflexão sobre a representação do feio e do belo pela arte:

A arte bela mostra a sua preeminência precisamente no fato de que ela descreve belamente as coisas que na natureza seriam feias ou desaprazíveis. As fúrias, doenças, devastações da guerra etc., enquanto coisas danosas, podem ser descritas muito belamente, até mesmo ser representadas em pinturas; somente uma espécie de feiura não pode ser representada de acordo com a natureza sem deitar por terra toda a complacência estética, por conseguinte a beleza da arte: a saber, a feiura que desperta asco. Pois porque nesta sensação peculiar, que assenta sobre mera imaginação, o objeto é representado como se ele se impusesse ao gozo, ao qual, contudo, resistimos com violência, assim a representação artística do objeto não se distingue mais, em nossa sensação, da natureza deste próprio objeto e então é impossível que aquela seja tomada como bela. (KANT. 2009, p. 189)⁵⁴

Buscando na Bíblia vemos uma contradição: o belo anjo Lúcifer. Este era de uma beleza extrema, um querubim criado por Deus, um anjo poderoso conhecido por sua luz. Até ao mover suas asas delas saíam notas musicais, porém ousou atacar a autoridade de Deus, sendo castigado por isso. Conhecido agora como diabo, Lúcifer é o pai da rebelião, e conseguiu juntar do seu lado um terço dos anjos que estavam no céu. O profeta Isaías descreve a queda desta forma:

Como você caiu dos céus,
ó estrela da manhã, filho da alvorada!
Como foi atirado à terra,
você, que derrubava as nações! Você, que dizia no
seu coração:
"Subirei aos céus;
erguerei o meu trono
acima das estrelas de Deus;
eu me assentarei no monte da assembleia,
no ponto mais elevado do monte santo. Subirei mais
alto
que as mais altas nuvens;
serei como o Altíssimo". Mas às profundezas do
Sheol
você será levado,
irá ao fundo do abismo!
Isaías 14:12-15

Portanto, simbolicamente o que é bom não é feio, enquanto o que é bonito não é mau. No livro do Gênesis, ao final do

⁵⁴ Uma análise bastante completa sobre o conceito estético do feio e do repugnante em Kant é feita em (DUARTE, 1999).

sexto dia, Deus viu o que tudo que tinha feito, e era muito bom (Gênesis 1:31). Umberto Eco descreve, em sua *História da Feiura*, como a tradição clássica corroborou esse pensamento:

Ao lado da tradição bíblica, a filosofia clássica concorria para reforçar esta visão estética do universo. A beleza do mundo como reflexo e imagem da beleza ideal é um conceito de origem platônica e Calcídio (século IV d.C.), em seu Comentário ao Timeu, falava do “esplêndido mundo dos seres gerados... de incomparável beleza”. (ECO, 2007, p. 40)

Na arte já percebemos toda resistência encontrada em momentos de rompimento com o paradigma da boa arte (acadêmica) e os novos movimentos artísticos com novas técnicas e composições. *Les demoiselles d'Avignon* (figura 1) de Picasso (1881-1973), era uma obra que causava mal-estar em quem a via. As frutas eram deformadas e as cores acinzentadas, não oferecendo desejo de saboreá-las, bem como as mulheres nuas eram também deformadas, algumas delas com máscaras, as demais com seus rostos demonstrando desproporção dos olhos, criando insatisfação ao apreciá-las. Foi uma pintura odiada pelas próprias esposas de Picasso: a obra causava desconforto, não era agradável vê-la. Quando Picasso morreu, a obra foi vendida para o estilista Jacques Doucet que colocou o quadro em sua *maison* de alta costura. Após sua morte, sua esposa também se desfez do quadro rapidamente.

Figura 1 – *Les Demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, 1907, óleo sobre tela.



Fonte: Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

A velhice foi representada como monstruosa. Há muitas situações em que a velhice aterroriza. Segundo o historiador de arte Jorge Coli, na obra do pintor Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) há um quadro que representa mulheres idosas diante do espelho. É uma das faces da velhice que, muitas vezes, não gostamos de ver, mas que mostra como o tempo deixa suas marcas.

Como nota Coli, “toda beleza fenece, o vigor da juventude é transitório, loucos aqueles, como a velha no espelho, que desconhecem o caráter transitório de si mesmo.” (COLI, 2003, p. 304)

Figura 2 – *O Tempo, as Velhas*, Francisco de Goya y Lucientes (1808 - 1812), óleo sobre tela.



Fonte: Lilly, Museu de Belas Artes

Há ainda um estudo em que (ALMEIDA, 2004) cita personagens idosas de Clarice Lispector, recorrendo então à pintura *O tempo, as Velhas*, de Goya (figura 2), para ilustrar a representação do grotesco que, em Clarice Lispector, se daria a partir da caracterização da personagem idosa do conto *A partida do trem*.

Trata-se do retrato de duas velhas encarquilhadas que, duvidosas, refletem-se no espelho. A pintura remonta a dicotomia da beleza perdida na velhice, ainda que haja uma tentativa vã de recuperá-la através do excesso de joias, adereços e roupas em ambas as figuras, a possível patroa e sua empregada. O efeito aterrorador é provocado por essa

excessividade grotesca da aparência externa que não se coaduna com o corpo, não se verifica uma incorporação equilibrada de vestes e adereços aos corpos das velhas. Para a construção dessa cena sombria, utilizam-se técnicas "monocromáticas" com o uso dos negros brilhantes e profundos, opostos a ocres cálidos, azuis crus, verdes apagados e salpicados e o roxo. Por apresentar no cabelo a famosa flecha de diamantes usada pela rainha Maria Luísa, a velha dama proeminente à direita pode ter sido o alvo da sátira do pintor, que já nessa época não temia represálias, uma vez que a nobre decaía no gosto popular por também ser responsabilizada pelos desastres da invasão napoleônica na Espanha, tão magnificamente representada em outros quadros do próprio Goya. Outra versão que explica essa corajosa visão ácida do pintor é de que esse trabalho tenha sido realizado após a forçosa abdicação do Rei Carlos IV e sua rainha em 1807. (ALMEIDA, 2004)

O próprio Walt Disney propõe a famosa bruxa de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) associada à figura de uma velha, com rugas, verrugas, corcunda, cabelos brancos maltratados, desdentada e com figurino sombrio. Não se consegue pensar numa pobre velha vendedora de maçãs, porque sua voz, gargalhada, mortalha negra e unhas longas permitem a sensação de asco e repulsa. Por outro lado, em "*A Bela e a Fera*" (1991), o monstro, tendo se tornado cordial e gentil, passou a parecer uma figura benéfica. Ele passa a ser adorado e bonito porque é bom, fazendo com que sua transformação em príncipe em função de ter sido amado enquanto monstro faz com que todos gostem bem mais da Fera do que do próprio príncipe. Apesar de rugir, ter patas de animal com garras, presas afiadas, ele se torna inofensivo com a doçura conquistada pela paixão.

Portanto, percebe-se que o figurino tem camadas e tessituras de atributos que despertam o medo.

A arquitetura medieval misturava figuras monstruosas com figuras santas, a finalidade era causar medo nos fiéis para que fossem obedientes à Igreja (figura 3).

Figura 3 – *Gárgula de Notre Dame*, reconstrução do séc. XIX.



Fonte: *História da Feiura* (ECO, 2007)

Retomando o início desta discussão, a figura do monstro antropomórfico já era uma complexidade desde o renascimento, quando esculturas fragmentadas da antiguidade clássica eram trazidas de escavações e eram então reconstruídas, acrescentando suas partes faltantes, pelo inconformismo com seu aspecto mutilado. Partes oriundas de várias estátuas se reuniam para compor a inteireza ou o todo de uma escultura. Havia muitos ateliês para esse tipo de reconstituição, com várias partes “reserva” – torsos, braços, pernas, entre outras partes – para completarem uma nova peça. Somente depois dos séculos XVIII e XIX é que se começa a olhar a beleza do fragmento e respeitá-lo.

Em 1845, Balzac publicava sua novela *“Le chef d’oeuvre inconnu”*, na qual o pintor Frenhofer na tentativa de criar uma grande obra-prima destrói com pinceladas uma pintura figurativa, resultando num borrão que acaba mostrando partes que emergem magnificamente, partes de um corpo que “sobraram”. E estas aparecem estupendas. A beleza do fragmento exprime a sensibilidade do novo olhar:

Aproximando-se, viram em um canto da tela o fim de um pé descalço saindo do caos de cores, tons e matizes de espécies de nevoeiro indecisos sem forma; mas um delicioso pé, um pé vívido! Eles

ficaram petrificados de admiração pois esse fragmento escapou de uma incrível, uma lenta e progressiva destruição. Esse pé apareceu ali como um torso de alguma Vênus de mármore de Paros que surgisse entre os escombros de uma cidade incendiada. (Traduzido pelos autores)⁵⁵

É interessante que a pintura dos séculos XVII e XVIII comumente utilizava elementos curiosos na composição como anões, corcundas e figuras deformadas. Elas acabavam realçando a beleza de outros elementos do quadro. O que era feio, ficava mais feio, e, o que era bonito, ficava mais bonito.

Em “As Meninas” de Diego Velázquez (1599-1560), a infanta Margarida tem sua beleza destacada não só por estar em primeiro plano e ser a figura central da obra, mas em função dos bufões que entretinham a corte, como os anões Mari-Bárbola e o anão Nicolás de Pertusato que brinca com o cachorro (figura 4). O contraste entre o asqueroso, deformado e desproporcional com a sublime beleza ficam nítidos.

Figura 4 – *Las Meninas*, Diego Velázquez, 1856, óleo sobre tela, Museu do Prado.



Fonte: www.museodelprado.es

⁵⁵ No original: *En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de La toile Le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.*⁵⁵

Entre a beleza e a fealdade, o apazível e o asco, a perfeição e o inacabado, o amedrontador e o confiável, reside a beleza do monstro. O monstro pode ser bonito, mesmo temido. A beleza estaria em sua dubitável bondade?

O próprio ser humano desejou por tantas vezes rejeitar-se esteticamente, como com a patologia da anorexia, por exemplo. Parece que o mesmo odeia tanto seu corpo que necessita ver-se livre dele. O ser humano em algumas teorias se vê monstruoso, ou possui uma natureza inconformada com sua forma.

Segundo Lacan, o homem se distingue dos outros mamíferos por um desequilíbrio existencial com sua natureza biológica, instabilidade que ele designa por estágio do espelho, ou seja, uma relação problemática com sua própria imagem, o que leva a retocar seu corpo de múltiplas maneiras: por deformações, mutilações, tatuagens, escarificações, maquiagens, cosméticos, vestimentas, cirurgia estética. Talvez esse impulso de autoplasmar-se tenha origem na biologia. (VILLAÇA e GÓES, 1998, p. 37)

A beleza do Monstro no Figurino

O figurino de um monstro é um desafio incrível e sedutor, primeiro pela atração que sentimos por ele. Segundo, pelos atributos que a ele conferimos criativa, cultural e esteticamente. Sua plasticidade perpassa dentro de um contexto ficcional (entenda-se ficção em três níveis). Neste estudo o enfoque é ficção fantástica, lembrando que toda utopia necessita de coerência e pode até ter base na ciência. A ficção em si é uma invenção e não situação verídica, uma imaginação dentro do contexto real que vivemos, utilizada a partir de situações de nosso cotidiano, mas sem verdade nos fatos.

Já a ficção científica diz respeito ao imaginário, possui o caráter imaginativo em seu enredo, porém tem base na ciência. As obras de ficção científica costumam ter em comum a aplicação da ciência, ainda que especulativa. A ficção fantástica já é uma invenção na totalidade. Situações impossíveis de acontecer ou existir, na ficção fantástica tornam-se possíveis. É comum magia e realidades impossíveis que a imaginação criativa constrói. Os

autores conseguem extravasar as fronteiras dos limites científicos impostos pelas leis naturais.

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (ROSENFELD, 2011, p. 48)

Por exemplo, o *Livro dos Seres Imaginários* de Jorge Luis Borges trata de um bestiário fantástico que contém a descrição de 116 monstros que habitam mitologias e crenças de variadas partes do mundo (como criaturas da cabala, por exemplo). Ao mesmo tempo há obras da imaginação literária de autores como Homero, Shakespeare, Kafka e Flaubert, contendo também as famosas criações da invenção humana como elfos, gnomos e fadas.

Ordenados alfabeticamente, como nas enciclopédias que tanto fascinavam Borges, desfilam diante do leitor os estranhos seres deste ‘manual de zoologia fantástica’ (título da primeira edição desta obra, que saiu em 1957), sustentados pela complexa erudição borgiana, avalizada por seu domínio tanto das línguas clássicas como das modernas. Com frequência, ele mergulha na etimologia para explicar animais exóticos como o cabisbaixo búfalo negro com cabeça de porco ‘catóblepa’ (o que olha para baixo) e o da serpente de duas cabeças ‘anfibesna’ (que vai em duas direções), ou mais familiares, como as valquírias (aquelas que escolhem os mortos) ou as fadas (do latim fatum, destino), entidades que intervêm nos assuntos dos homens. Mas a erudição não está a serviço da sisudez de um tratado acadêmico; ao contrário, contribui para o tom lúdico e bem-humorado do livro. O próprio Borges diz no seu prólogo que gostaria que ‘os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas cambiantes reveladas por um caleidoscópio’. E nessa brincadeira, ele faz uma homenagem à imaginação infinita dos homens, capaz de criar os seres mais curiosos e absurdos como sereias, unicórnios, centauros, hidras e dragões - e eventualmente acreditar neles -, animais que, como disse o crítico Alexandre Eulálio, ‘Borges acaricia passando preguiçosamente a mão complacente do dono’. (COMPANHIA DAS LETRAS, 2002)

O livro é rico em detalhes, mas não contém uma só figura, porém, em nosso “arquivo mental” rapidamente vamos imaginar com a descrição como ele poderia ser, que textura teria, cores e aspecto.

As qualidades que um figurino veste um monstro revela a completude do design total, que, apesar das especificidades, não deixam de ser parte do figurino. A roupa do ator que fará o monstro poderá ser feita de tecido, mas também poderá ser feita de outros materiais que causem o efeito desejado; a maquiagem corporal também é figurino, uma escolha e *design* do figurinista e sua equipe especializada. O brilho de uma superfície gosmenta, a aspereza de pelos, o efeito de escamas, a modelagem da face produzindo um efeito deformado ou imitando animais são elementos de *design* que o figurinista deverá se preocupar, com a ajuda de sua equipe, como maquiadores. É uma beleza que o figurino deverá criar causando medo, a roupagem deverá ser entendida como qualquer matéria-prima que possua os relevantes méritos para a concretização de sua história.

A pesquisadora Adriana Vaz Ramos entende como partes distintas de um todo o design de aparência do ator e o figurino:

A linguagem caracterização visual pode ser organizada de diferentes modos e refletir sobre estes modos nos leva de encontro às diferenças entre as expressões figurino e design de aparência de atores, construções decorrentes de distintas ações criativas. Entendemos como figurino a ação criativa produtora de um desenho referencial que antecede o espetáculo em que se insere o ator/personagem, como é o caso dos figurinos de uma determinada época ou de uma determinada região geográfica, por exemplo. Por outro lado, a ação criativa para a realização de um design de aparência de ator é análoga à ação de um designer, pois requer um modo de ver, de atuar e de expressar suas ideias que não se confunde com a competência técnica de um desenhista de figurinos. (RAMOS, 2012, p. 89)

Criar aparências e figurinos de monstros envolve uma sensibilidade de se colocar no lugar de um espectador que irá se assustar com a aparição da criatura. Vestir o monstro é vestir o lúdico, o transgressor, o onírico e o fantasmagórico. Esboços e ilustrações aterrorizantes já renderam convites para artistas, escultores e ilustradores. Um ótimo exemplo foi o pintor e escultor suíço H. R. Giger, que fazia obras de uma estética de terror surreal. Uma delas, parte do livro *Necronomicon*, inspirou Ridley Scott a chamá-lo para criar a criatura título (figura 5) do clássico *Alien, o oitavo passageiro* (1979).

Figura 5 – Criação de H.R. Giger para Alien, Ridley Scott, 1979



Fonte: www.hrgiger.com

Assim como Ramos defende sobre a profissão e o fazer artístico do figurinista, há uma grande intersecção a partir dos elos e campos de conhecimento:

Assim, ante a falta de expressões verbais adequadas para expressar minhas reflexões, senti a necessidade de cunhar novos termos para conduzir minhas análises e sugeri a denominação “caracterização visual de atores” para designar a linguagem que em realizações artísticas é trabalhada diretamente sobre o corpo do ator com figurinos, adereços, penteados e maquiagens para construir sua aparência física a fim de traduzir, em matéria plástica sensível e concreta, os traços de caráter ficcionais representados em uma dada obra. (RAMOS, 2007)

Estudar o monstro, conhecer o monstro, imaginar sua “beleza” plástica, ilustrar, criar esboços de sua performance, pesquisar matéria-prima, fazer experimentos, pensar o objeto no espaço em movimento são etapas importantes para o figurino no teatro, no cinema e na dança⁵⁶. Malysse (2002) afirma que, “o corpo da mídia é um corpo de mentira, medido. Calculado, artificialmente preparado para ser traduzido em imagens”. O corpo do

⁵⁶ O figurino do monstro nos jogos digitais, nas animações, nas histórias em quadrinhos e nos personagens de computação gráfica, ao contrário do figurino teatral e cinematográfico, ganha possibilidades extras com efeitos especiais com os personagens não assumindo posições corporais factíveis ou explorando possibilidades anatômicas biologicamente irrealis ou impossíveis.

personagem maquiado penteado e vestido possui movimentos reais, por essa razão os ensaios para cinema, teatro e dança com figurino fazem toda diferença. O monstro acentuará sua performance quando vestido.

Naturalmente, cada época constrói um mesmo monstro com qualidades diferentes, pois graças a recursos tecnológicos e avanços nas pesquisas de produtos e materiais, o personagem do monstro se torna mais verossímil com a evolução das técnicas. Segundo Duncan (2002, p. 212), “o figurino é uma forma específica de ficção. Ele está a serviço de uma narrativa, sendo ele próprio, o figurino, uma narrativa-chave para caracterização do personagem”.

O monstro também é presente na atualidade através da figura do desenho de moda: podem lhe faltar partes que a figura continua encantadora, por exemplo, podem lhe faltar olhos, dedos, pés, ou até a cabeça, ainda assim será um belo monstro. Moretti descreve, em *O corpo antípoda* (MORETTI, 2014), como é a representação do corpo humano no desenho de moda: são criaturas irreais, fantásticas, simulacros do ser humano. “O corpo sem órgãos não se define pela ausência de um órgão indeterminado; ele se define, enfim, pela presença temporária e provisória dos órgãos determinados”. (DELEUZE, 2007, p.54 *apud* MORETTI, 2014)

Um estudo sobre o figurino de *Face Off*

Em *Face Off*⁵⁷ os integrantes precisam criar um monstro a partir de um briefing, contendo variadas oficinas dispostas em fases para a confecção do figurino. Entenda-se aqui que toda e qualquer matéria-prima é permitida ser utilizada para vestir o monstro, inclusive maquiagem corporal. O concurso versa forte sobre este escopo. Os participantes precisam se empenhar em efeitos e uso de materiais interessantes para produzirem resultados surpreendentes. Seus modelos são atores e seus laboratórios possuem toda possibilidade de criar, no sentido de material para confecção de máscaras, laboratório de costura,

⁵⁷ *Face Off* é um reality show disponibilizado pelo canal Syfy cuja competição entre talentosos profissionais de caracterização e efeitos especiais demonstra o desafio de criar resultados de maquiagem artística elaborados, que incluem desde maquiagem corporal à criação de monstros.

acesso aos espaços de compra de materiais fornecidos pelo programa e modelos a disposição (figura 6).

Figura 6 – Participante trabalhando molde da face do monstro em etapa de *Face Off*.



Fonte: br.pinterest.com/pin/280419514274948096

No programa *Face Off*, há um rigor com as etapas de execução como o de uma peça de estilismo até chegar em sua concretização: projeto, piloto (peça experimental) produção e apresentação. Do *sketch* até a conclusão, o programa exhibe as etapas de planejamento e desenvolvimento (figura 7).

Figura 7 – Sequência do projeto e produção de um personagem em *Face Off*.



Fonte: Divulgação

Entre os personagens mais temidos, a série aborda nas competições figuras transmorfas, demoníacas, pessoas em

decomposição (mortas-vivas), extraterrestres, elementos macabros, quimeras e mitologia. O programa é interessante no sentido de contemplar o figurino, o design de aparência, sua montagem, a criatividade e a atração de provas com monstros variados.

Vestir o monstro é de uma complexidade muito grande, pois sua beleza é horrível, seu encanto é asqueroso, sua doçura é pavorosa. Não queremos ver - mas ansiamos em ver.

Frankenstein promoveu a junção da arte e da ciência, para que a arte iluminasse a ciência. O monstro criado por Mary Shelley significou o alarme contra os desejos racionais, puros e superiores do saber científico, esse mesmo saber que nem sempre hesitou diante das mais pavorosas experiências. A maior arma do monstro não era a força. Nem o é para nós. Diante das certezas poderosas, das perfeições triunfantes, resta-nos outra arma, superior: resta-nos a fragilidade. (COLI, 2003, ppp. 313-314)

Referências

ALMEIDA, J. R. D. Retratos de Personagens Velhas. In: DE GUIMARÃES, H.; DE ALMEIDA, J. R. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin Editorial / EDUSP, 2004.

BATAILLE, G. *Les écarts de la nature*. In: BATAILLE, G. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988.

BORGES, J. L. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAVE, J.; FOREMAN, L. *O Fenômeno OVNI*. Rio de Janeiro: Abril Livros, 1992.

COLI, J. O Sonho de Frankenstein. In: NOVAES, A. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 299-316.

COMPANHIA DAS LETRAS. [Orelha do livro]. In: BORGES, J. L. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DUARTE, R. Sobre o feio e o repulsivo: de Kant a Schopenhauer. In: CERÓN, I. P.; REIS, P. *Kant Crítica e Estética na Modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999. p. 93-110.

DUNCAN, E. Corpo e personagem. In: CASTILHO, K.; GALVÃO, D. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002. p. 212-216.

ECO, U. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. 1. ed. São Paulo: Ícone Editora, 2009.

LEITE, A.; GUERRA, L. *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MALYSSE, S. Em busca dos (h)alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolaria carioca. In: GOLDBERG, M. *Nu & Vestido*. São Paulo: Record, 2002.

MORAES, E. R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002.

MORETTI, N. D. P. *Corpo Antípoda-A representação do corpo humano no desenho de moda: uma abordagem semiótica*. Campinas: Tese de Doutorado (Instituto de Artes - UNICAMP), 2014.

NACIF, M. C. V. O figurino e a questão da representação da personagem. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. *Diário de Pesquisadores: Traje de Cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012. p. 291-295.

PARÉ, A. *Des monstres et prodiges, 1573*. Genebra: Librairie Droz, 1971.

RAMOS, A. V. Reflexões acerca da formação de figurinistas. In: VIANA, F.; MUNIZ, R. *Diário de Pesquisadores: Traje de Cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012. p. 87-92.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A., et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-50.

SHELLEY, M. *Frankenstein*. São Paulo: Landmark, 2016.

TEIXEIRA, M. D. R. Por que será que gostamos tanto dos filmes de zumbis? *Cogito*, Salvador, v. 14, p. 12-15, novembro 2013.

TIBURI, M. O monstro e a iconologia: reflexão maldita. *Desvios do Conhecimento*, Poto Alegre, v. 6, n. 10, p. 63-74, Novembro 1995.

TOURAINE, A. *New paradigm for understanding today's world*. Cambridge: Polity, 2007.

VILLAÇA, N.; GÓES, F. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Filmografia

A Bela e a Fera. Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. [S.l.]: Walt Disney Productions. 1991.

A Noite dos Mortos Vivos. Direção: George A. Romero. Produção: Russel Streiner e Karl Hardman. Intérpretes: Duane Jones; Judith O'Dea e Karl Hardman. [S.l.]: Hardman Associates, Inc. 1968.

Alien, o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll. Intérpretes: Sigourney weaver; Tom Skerritt; Veronica Cartwright e John Hurt. [S.l.]: 20th Century Fox. 1979.

Branca de Neve e os Sete Anões. Direção: David Hand. Produção: Walt Disney. [S.l.]: Walt Disney Productions. 1937.

Face Off. Produção: Michael Agabian. Intérpretes: McKenzie Westmore. [S.l.]: SyFy. 2011-.

Frankenstein. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle Jr. Intérpretes: Colin Clive e Boris Karloff. [S.l.]: Universal Pictures. 1931.

TRAJES CARNAVALESCOS, DE “ONTEM” E DE “HOJE”

Carnival costumes, "yesterday" and "today"

MADSON OLIVEIRA; Pós-Doutor em Artes Visuais; EBA-UFRJ;
madsonluis@yahoo.com.br⁵⁸

Resumo: O carnaval carioca tem se utilizado, desde muito tempo, de artistas múltiplos para desenvolverem seus enredos e criações plástico-visuais, quando ainda nem existia a função de carnavalesco. Por meio de três desenhos exemplificados nesse artigo (um antigo e dois contemporâneos), fazemos uma ligação estética entre artistas de épocas distintas: Amaro do Amaral (passado) e Rosa Magalhães (presente).

Palavras-chave: Carnaval; Traje carnavalesco; Criação artística.

Abstract: The carnival of Rio de Janeiro has been used for a long time by multiple artists to develop their entanglements and plastic-visual creations, when there was not even a carnival costume function. Through three drawings exemplified in this article (an old and two contemporaries), we make an aesthetic connection between artists from different periods: Amaro do Amaral (past) and Rosa Magalhães (present).

Keywords: Carnival; Carnival Costume; Artistic creation.

Introdução

O tempo é um marcador interessante, pois quase nunca acompanhamos o seu ritmo, muito embora sejamos também embalados pela cadência desse movimento e, vez por outra, nos damos conta de certo descompasso. Esse é o caso de nosso grupo de trabalho (GT) – Traje de Cena – que se aproxima do seu décimo ano de existência, enquanto parece que foi ontem quando nos reunimos em torno de um assunto tão caro a nós.

No entanto, esse grupo que se ajuntou em torno do tema traje de cena, passou a apresentar algumas tipologias, por assim dizer, sobre a prática de criar, confeccionar e/ou portar roupas com finalidade cênica ou performática. Nesse sentido, deparamo-nos com uma infinidade de linguagens

⁵⁸ Professor do Curso de Artes Cênicas: Indumentária e do Programa de Pós-Graduação em Design, na Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ; Bacharel em Moda; Mestre e Doutor em Design; Pós-Doutor em Artes Visuais. Áreas de interesse: Figurino; Artes; Moda; Carnaval.

para a qual é a demanda de trabalho desse vestuário, determinando qual tipo de traje será empregado.

O traje de cena, também conhecido como figurino, tem tido cada vez mais notoriedade no teatro, cinema e TV. Mesmo sendo linguagens bem diferentes, elas apresentam algumas similaridades em sua *práxis*. Mas, não são somente essas linguagens possíveis para um figurinista. Por isso, é importante lembrarmos dos trajes para a dança, a ópera, o circo, as festas folclóricas e o carnaval, por exemplo.

É dessa última expressão artística que queremos tratar aqui, nesse espaço de reflexão e, também, comemorativo. Afinal, comemoração rima com festa e festa traz à tona o carnaval.

Há alguns anos temos nos dedicado à pesquisa na área de trajes para o carnaval, mais especificamente ao carnaval carioca, das escolas de samba. Tivemos a oportunidade de analisar alguns trajes carnavalescos criados por Rosa Magalhães, em outras ocasiões. Mas, para a pesquisa de pós-doutoramento, recuamos no tempo histórico e conhecemos um artista gráfico do início do século XX – Amaro do Amaral – que teve participação na criação de trajes para o carnaval carioca (especialmente para o rancho Ameno Resedá), que gerou alguns artigos, inclusive para duas edições do Colóquio de Moda: de 2014 e 2015.

Nesse artigo festivo, gostaríamos de revisitar algumas criações de Amaro do Amaral e de Rosa Magalhães, para um tipo específico de traje: a “burrinha”, aquele vestuário performático ou carnavalesco que é, geralmente, sustentado nos ombros, enquanto o ator (ou brincante) se torna parte integrante da figura representada. Para tanto, nos propomos analisar três trajes carnavalescos: um de Amaro do Amaral (de 1913) e dois de Rosa Magalhães (de 2003 e 2005).

Carnaval carioca

Antes disso, é importante explicar que o carnaval carioca é, desde longos tempos, um elemento de identificação com a cultura brasileira, pela festa em si, pela música, pelas danças e por demais expressões que tomaram várias feições, no decorrer da própria história do Brasil.

Escritores, romancistas, cronistas e jornalistas se abasteceram de informações sobre (e para) o carnaval, relatando como os fatos, personagens e paisagens “falavam” o que se passava em suas respectivas épocas.

Tomamos conhecimento sobre notícias de “expressões carnavalescas”, por assim dizer, trazidos de Portugal, como explica Eneida de Moraes ao se referir à origem de nosso carnaval:

Foi esse medonho entrudo português trazido pelos colonizadores e por eles aqui implantado que durante três séculos imperou em nosso país, nesta cidade. Com ele começamos os festejos de Momo, e não apenas nós, mas também todos os povos da América espanhola, pois que as calamidades do entrudo ‘porco e brutal’ eram comuns à Península Ibérica (MORAES, 1957, p. 19).

Historiadores, pesquisadores e escritores se debruçaram sobre a história do carnaval, no mundo e no Brasil, e alertamos que esse não é o foco de interesse neste texto. No entanto, para quem se interessar sobre o assunto, poderá consultar diversos títulos que surgem, cada vez mais e sempre, para elucidar sobre esse terreno ainda envolto em névoas e imprecisões⁵⁹.

Atualmente, o carnaval carioca tem duas principais expressões que o colocam em evidência, no período momesco: os blocos de rua e as escolas de samba. Enquanto os blocos desfilam pela cidade de maneira relativamente espontânea e despreziosa, as Escolas de Samba acabam por se destacar, em desfiles competitivos, de diferentes níveis ou patamares, envolvendo altas cifras e profissionais de

⁵⁹ FERREIRA (2004); MAGALHÃES (1997); MORAES (1957), entre outros tantos.

inúmeras áreas, no campo das artes, sendo transmitido para diversas partes do mundo.

Levando em consideração que as escolas de samba produzem anualmente inúmeros produtos estéticos que contribuem para as disputas entre as agremiações (fantasias, alegorias e adereços, por exemplo), decidimos escrever um pouco sobre seus desfiles, a fim de relacioná-los com os desfiles carnavalescos do início do século XX, demonstrando exemplos dessas duas manifestações, de “ontem” e de “hoje”.

Resumindo bem a trajetória das escolas de samba cariocas, é fato que as competições iniciaram, de forma mais ou menos organizada, no início dos anos 1930, aumentando em tamanho, importância e quantidade nos anos seguintes. Na história do carnaval carioca, a década de 1960 mostra uma maior interação entre as escolas de samba e os grupos de artistas organizados, o que elevou o nível das criações carnavalescas, em termos de decoração nas ruas e nas escolas de samba. Nessa época, algumas escolas demarcaram “o território” nas competições, já experimentadas em outros tempos.

Essas apresentações foram se constituindo, com regulamentos que iam se alterando, ano a ano. As inovações estéticas e exigências técnicas apareciam e desapareciam com certa frequência. Os espaços destinados aos desfiles também muito se modificaram, alterando seus lugares de apresentação, ocupando as principais avenidas do centro da cidade, no período de Momo.

No entanto, em 1984, uma nova página da história do carnaval carioca foi escrita, com a criação do Sambódromo, também conhecido como “Passarela do Samba”, oficialmente batizado de Avenida Marquês de Sapucaí. Essa foi uma via destinada exclusivamente para os desfiles das escolas de samba, num projeto desenvolvido pelo arquiteto Oscar

Niemeyer, sob o pretexto de acabarem com os altos custos de montagem/desmontagem das antigas arquibancadas, instaladas dias antes do carnaval. Não foi só a avenida que foi criada, mas toda a infraestrutura necessária para os desfiles, composta por: altíssimas arquibancadas de alvenaria, camarotes, banheiros e áreas de serviço. Essa ação promoveu um aumento da profissionalização do carnaval e das escolas de samba, nessa época, criticadas por se tornarem as “Super Escolas de Samba S/A”, com certa autonomia financeira, em função da criação da LIESA – Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro –, como entidade reguladora e organizadora dos desfiles das Escolas de Samba. Desde então, a Prefeitura do Rio de Janeiro transferiu para a LIESA o direito de explorar os desfiles das escolas de samba, com a venda de ingressos, direito de transmissão para as emissoras de televisão, incrementando o turismo na “Cidade Maravilhosa”, entre outras ações (OLIVEIRA, 2010).

Com as transmissões dos desfiles pela TV não só a nível nacional, mas ao redor do mundo, todo o segmento carnavalesco e turístico se retroalimenta, como produtor e produto da festa, ao mesmo tempo.

A última grande onda da história dos desfiles das escolas de samba, data do ano de 2004, quando o GRES Unidos da Tijuca apresentou em seu desfile uma inovação bastante polêmica (para a época, 23 anos passados) sobre uma “alegoria viva” que representava uma cadeia de DNA, no enredo “O sonho da criação e a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível”. Esse fato foi, olhando hoje com maior distância, um dos fatores de mudança nos desfiles das escolas de samba que se confirmaria nos anos seguintes, sob a responsabilidade e assinatura do carnavalesco Paulo Barros. Naquele ano, e nos seguintes, esse carnavalesco se estabeleceu no primeiro time de artistas visuais do carnaval, conseguindo boas colocações às agremiações pelas quais passou. Como essa nova estética

e outras inovações apresentadas por ele, outros carnavalescos também passaram a explorar alternativas semelhantes para suas respectivas apresentações.

Assim, temos um panorama bastante sintético sobre como se configuraram os desfiles das escolas de samba, desde sua criação até a atualidade para o leitor menos versado no universo carnavalesco. Mas, nossa intenção é permitir o acesso a essa tipologia de traje por qualquer leigo no assunto, tendo como chave a análise de alguns trajes carnavalescos, demonstrando como parte dessa história tem se mantido.

Trajes carnavalescos

Cabe aqui destacar que aquilo que entendemos como traje carnavalesco, em algumas publicações é tratado como “fantasia”, “roupa”, “roupagem”, “vestuário”, entre outras tantas denominações encontradas em livros e periódicos consultados. Escolhemos utilizar denominação “traje carnavalesco” para diferenciar de “figurino teatral”, já abordado em outras de nossas pesquisas. No carnaval, optamos por “traje carnavalesco” em vez de “fantasia”, por entendermos que o termo figurino, de forma geral, carrega uma simbologia essencial para seu entendimento, assim como faz parte de um contexto ficcional e representa, visualmente, aquilo que foi descrito, quando de sua concepção. Ademais, o termo “fantasia” pode soar vago, podendo se referir a outras interpretações, enquanto o termo “traje carnavalesco” se presta a informar sua significação através de cores, formas, texturas, materiais e símbolos reconhecíveis pela grande maioria e constituintes do enredo (OLIVEIRA, 2014).

O antropólogo Roberto Da Matta estudou o carnaval e ao se referir às fantasias das escolas de samba revela que essas roupas são um “campo social de encontro, de mediação e de *polissemia social*”, levando em consideração que os desfiles tinham a intenção de “brincar”. “E *brincar*

significa literalmente ‘colocar brincos’, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas” DAMATTA (1997, p. 62).

Suspeitamos que os trajes carnavalescos propostos por Rosa Magalhães (Escolas de Samba) e Amaro do Amaral (rancho Ameno Resedá), experimentaram o poder catártico das vestes, ao promover uma espécie de teatralização nos seus desfiles, suspendendo o tempo ordinário, assim como proposto por Roberto DaMatta. Rosa Magalhães, sem conhecer ou saber do trabalho de Amaro do Amaral (no passado), também tem se dedicado a criar trajes carnavalescos para os desfiles de Escolas de Samba (no presente).

Feita essa ressalva, podemos passar para os dois personagens dessa comunicação. Primeiro, apresentamos Amaro do Amaral e o carnaval de “ontem”, pela análise de seu traje carnavalesco, Pedro Álvares Cabral, desenhado para o préstito de 1913. Em seguida, demonstramos a relação de Rosa Magalhães com o carnaval de “hoje”, pela forma como desenvolveu o enredo para o ano de 2005, e a análise de um traje carnavalesco, o cavalinho de madeira, que traz ligação com a criação de Amaro. Entre um e outro traje, apresentamos um exemplo de Rosa Magalhães (para o carnaval de 2003), estabelecendo um elo de ligação estética entre eles.

Amaro do Amaral e o carnaval de “ontem”

Amaro do Amaral, posteriormente conhecido somente como Amaro Amaral ou mesmo Amaro, teve uma vida curta de somente 47 anos, nasceu no ano de 1875 e faleceu em 1922. Ele pertenceu à família de artistas e compartilhou com os irmãos Crispim do Amaral (cenógrafo, desenhista, caricaturista) e Libânio do Amaral (pintor e cenógrafo) o culto às artes gráficas, ao se dedicar à cenografia, ao desenho, à caricatura, à pintura e às representações gráficas, de maneira geral. Ao pesquisar um pouco sobre

esses dois irmãos, encontramos algumas informações complementares relevantes sobre ambos, pois eles se destacaram pela ligação de sua arte na região Norte do Brasil, em Belém do Pará e, sobretudo, em Manaus, no estado do Amazonas (OLIVEIRA, 2014).

Há pouco material sobre a biografia de Amaro, mas sabemos que ele iniciou sua carreira colaborando para o jornalismo baiano, e que suas *charges* começaram a ser publicadas no Rio de Janeiro, em 1902. A partir de 1903, ele passou a ilustrar as capas da “Revista da Semana” e para o “Jornal do Brasil”, com seus “Tipos de Rua”, como: *O Vendedor de Fósforos, O Sapateiro Ambulante, O Vendedor de Doces, O Baleiro, O Couteleiro Ambulante* (LIMA, 1963).

Por meio da pesquisa nos jornais e periódicos “Gazeta de Notícias”, “Revista da Semana”, “O Paiz”, “Jornal do Brasil”, “O Imparcial” e “A Noite”, datados entre 1900 e 1922, descobrimos que Amaro participou ativamente de outras manifestações de cunho artístico, como: decoração de ambientes (festas e salões, como no: “Theatro Lucinda” e “Club 24 de maio”), desenhos e pinturas para apresentações e exposições (“Horas Alegres”, Concurso de cartazes, exposição de pratos pintados), além da criação de figurinos (para o Teatro de Revistas, como: “1.400!” e “Adeus, ó Coisa...”) e para o carnaval (principalmente, no rancho Ameno Resedá) (OLIVEIRA, 2014).

No início do século XX, já havia desfiles carnavalescos pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, mas bem diferentes daqueles que temos hoje. Eram grupos de tamanhos diferentes, frequentados por pessoas de níveis sociais também distintos e em vias pré-determinadas. Os desfiles carnavalescos parecem ser uma tendência desde tempos imemoriais, no Rio de Janeiro.

É importante ressaltar que, com o passar do tempo, houve várias maneiras de desfilar pelas ruas e logradouros da

cidade do Rio de Janeiro: em maior ou menor suntuosidade; em maior ou menor tempo de permanência; em maior ou menor importância para a sociedade de suas épocas que, por caminhos nem sempre lineares, têm na contemporaneidade as Escolas de Samba. Mas, isso já é outra história. Preferimos, por enquanto, nos dedicar à apresentação de Amaro do Amaral e ao rancho Ameno Resedá, entidade carnavalesca que ele participou desde a fundação, em 1907.

Simplificando e, ao mesmo tempo, contextualizando sobre os desfiles carnavalescos no Rio de Janeiro no início do século XX, havia algumas formas de organização nos dias de Momo, divididos em grupos socialmente distintos: Grandes Sociedades e Pequenas Sociedades. Consultando os periódicos da época, notamos certa imprecisão sobre a definição das Pequenas Sociedades, mas as notícias de jornais da época dão conta de blocos, cordões, ranchos e grupos menos organizados que desfilavam por diversos lugares da cidade, nos dias de carnaval. Como nosso objetivo aqui é explicar melhor sobre o rancho Ameno Resedá, não nos aprofundamos sobre as Grandes Sociedades.

Os ranchos eram grupos aparentemente mais organizados do que os demais (blocos, cordões e outros grupos), que permitiam e incentivavam a participação de mulheres. Ademais, a música cantada era acompanhada por instrumentos de cordas e de sopro, além de ter um elemento identificador empunhado alto e em destaque, o estandarte. Organizando toda essa dinâmica era preciso a presença dos seguintes mestres: (a) de harmonia, responsável pela música tocada; (b) de canto, encarregado da música cantada (coro) e, por fim, (c) de sala, que se ocupava da coreografia e acompanhava a porta-estandarte, conforme diversos relatos (GONÇALVES, 2007).

Pelo espaço reduzido para a escrita desse artigo, ocupamos logo com o rancho Ameno Resedá. Por meio do livro “Ameno Resedá: o rancho que foi escola”, o cronista

carnavalesco Jota Efegê conseguiu reconstruir, através de entrevistas e de pesquisas em jornais e periódicos, a história desse rancho, desde sua fundação, em 1907, até a dissolução daquela sociedade recreativa, em 1941. Ele conta que tiveram a ideia de fundar esse rancho após um passeio à Ilha de Paquetá, constituídos primordialmente por funcionários públicos e pessoas ligadas à imprensa, iminentemente de classe média. No livro, Amaro do Amaral já aparecia como um dos fundadores do rancho e responsável pelos primeiros desenhos dos trajes utilizados pelos brincantes (EFEGÊ, 1965).

O Ameno Resedá, em seu primeiro cortejo (no ano de 1908), saiu em desfile, apresentando novidades, como o tema daquele ano: o enredo intitulado de “A Corte Egípciana”. Essa alteração nos temas é relatada por Jota Efegê como uma das inovações promovidas pela iniciante agremiação, que até então tinha em suas co-irmãs o costume de desfilar com feições pastoris e com temática luso-africana (EFEGÊ, 1965, p. 22).

Nosso recorte metodológico para esse artigo fica a cargo de um personagem desenhado por Amaro para o desfile do rancho Ameno Resedá, para o ano de 1913, como explica Felipe Ferreira, ao apresentar o tema daquele ano:

[...] Em 1913, o Ameno Resedá apresentaria um enredo saudando a Conferência de Haia, com uma comissão de frente representando os ministros plenipotenciários dos países que se destacaram, uma Caravela Santa Maria, com Cabral e seis navegantes, um mestre-sala representando o México, um grupo de meninas representando os protetorados (Canadá, Filipinas, Trípoli, Martinica e Cuba), uma porta-bandeira representando a República Brasileira, um grupo de mulheres em trajes típicos de quinze países e um conjunto musical representando o Japão, entre outros componentes. Ao todo, o grupo era composto de 79 pessoas (FERREIRA, 2004, pp. 302-303).

O enredo de 1913 intitulou-se “Liga das Nações – Confraternização da Paz Universal” e a Comissão de Carnaval optou pelo desfile de seus brincantes vestindo várias representações de países, inspirando-se em bandeiras e signos representativos das repúblicas

federativas (Brasileira, Norte Americana, etc.) ou fazendo relação com a história do Brasil (em personagens como Pedro Álvares Cabral e Frei Coimbra, por exemplo).

O primeiro grupo de personagens que desfilou no carnaval de 1913 pelo rancho Ameno Resedá apresentava três figuras históricas da época do descobrimento do Brasil: Pedro Álvares Cabral (em sua Nau), frei Henrique Coimbra e Pero Vaz de Caminha. No entanto, decidimos apresentar aqui apenas a primeira delas, Pedro Álvares Cabral, por meio do desenho de Amaro (Figura 01), pois esse personagem representava o descobrimento do Brasil, quando o português aportou e “descobriu” nosso país.

Figura 01: Aquarela - Nau Santa Maria, 1913



Fonte: Museu do Ingá

A Figura 01 é talvez a mais interessante desse grupo, pois representa a “Caravela Santa Maria” que parece navegar pelos mares da costa brasileira e é manobrada pelo famoso descobridor, Pedro Álvares Cabral. A criatividade desse figurino é patente, uma vez que não se trata somente de roupa feita de tecido, mas é composta por toda a estrutura da caravela, com suas velas hasteadas e uma espécie de saia imitando o mar, provavelmente pintada em tecido, preso ao casco da embarcação. Notamos que as pernas da figura dramática estão dobradas, no interior da caravela, mas percebemos, em seguida, que há outro par de pés

calçados com sapatos brancos, por baixo de toda essa descrição, o que nos faz remeter a um tipo especial de figurino carnavalesco: “a burrinha”, ou melhor, aquele traje que é preso nos ombros ou carregado com a ajuda das mãos. O personagem é facilmente reconhecível pela Caravela Santa Maria que tem suas velas brancas marcadas com a cruz de Malta, presente nas caravelas e naus portuguesas, pois era o símbolo da Ordem Militar de Cristo.

Ademais, o personagem veste uma indumentária claramente renascentista, pelo uso da boina inclinada na cabeça por cima de um cabelo cortado ao estilo “pajem”, gibão nas cores vermelho e verde, com mangas bufantes e talhadas na parte de cima e ajustadas na parte de baixo dos braços, além dos calções na altura dos joelhos e meias justas. Todo o figurino ultrapassa a dimensão de seu brincante, vertical e horizontalmente por representar uma embarcação antiga, mas é vestido como se a caravela fosse presa nos ombros, por um grande suspensório. Algumas das características identificadas na aquarela com inspiração histórica (Figura 01) têm a base na indumentária renascentista e podem ser reconhecidas na Figura 02.

Figura 02: Indumentária masculina renascentista.



Fonte: HILL, Margot Hamilton

A Figura 2 é uma representação do rei da Inglaterra entre 1509 e 1547 – Henry VIII –, na qual podemos identificar semelhanças com o traje desenhado para representar Pedro Álvares Cabral, por meio da boina inclinada e pelo tipo de corte de cabelo (estilo pajem); pelas mangas bufantes; ou ainda, pelos recortes talhados nas roupas; pelas meias que cobrem as pernas; e, finalmente, pelo formato de bico quadrado nos sapatos, no melhor tipo “bico de pato”. De acordo com LAYER (1989, p. 78), os recortes talhados nas roupas são característicos do renascimento alemão, mas que se difundiu por outras partes do mundo e ficou conhecido como “*landscknescht*”.

Outra referência que reforça o reconhecimento do personagem desenhado por Amaro pode ser notada nas cores do figurino carnavalesco que coincidem com os tons da bandeira de Portugal – vermelho e verde – símbolo facilmente identificado como de origem portuguesa.

O recurso utilizado por Amaro do Amaral na criação desse traje carnavalesco – a “burrinha” – é comumente usado pelos carnavalescos contemporâneos, como na Figura 03.

Figura 03: Croqui “pirata”, 2003.



Fonte: Acervo Samuel Abrantes

O exemplo da Figura 3 foi criado pela carnavalesca Rosa Magalhães, para o desfile da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense no ano de 2003, em que o enredo foi intitulado como: “Nem todo pirata tem perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau...”. O croqui desenvolvido por Rosa Magalhães refere-se à figura mítica do pirata, navegador dos mares, reconhecido no imaginário de histórias infanto-juvenis e filmes hollywoodianos (OLIVEIRA, 2006, p. 77). Na proposta desenhada por Rosa, o brincante está “dentro” de um barco sustentado nos ombros, que servem como ponto de equilíbrio da figura. O chapéu com plumas, a peruca cacheada branca e a gola em cascata de babados remetem ao “pirata” como alguém localizado temporalmente entre os séculos XVII e XVIII, período de grandes navegações. Outro referencial dessa simbologia está no adereço de mão, uma espécie de estandarte preto com a silhueta da caveira (branca) centralizada, revelando a “bandeira” da embarcação.

Nesse desenho podemos identificar algumas semelhanças com a prancha de Amaro que representava a Caravela Santa Maria, como: o casco da embarcação (estruturada para além do corpo do brincante e em material imitando a madeira), além da representação do mar (simulada num tecido preso à estrutura, em dois tons de azul com aplicações de peixes). Esse tipo de figurino, geralmente, é apoiado nos ombros, tem um volume grande e carrega algum peso, diferentemente daqueles confeccionados somente em tecido.

É interessante notar que essa proposta de Rosa Magalhães foi criada no ano de 2003, exatamente 90 anos após a concepção de Amaro do Amaral, revelando o espírito vanguardista do artista, tratando-se de um trabalho realizado em 1913. Partindo desse exemplo, vemos a seguir um pouco da trajetória da carnavalesca Rosa Magalhães e outro modelo de um figurino que traz relação com o desenho de Amaro.

Rosa Magalhães e o carnaval de “hoje”

Rosa Magalhães é uma importante artista contemporânea nas Artes Visuais, como um todo e, sobretudo, no carnaval carioca. Ela é formada em pintura e teatro. Começou no carnaval (em 1971), levada pelo professor Fernando Pamplona, também artista da arte carnavalesca (MAGALHÃES, 1997). Ela foi professora do curso de Artes Cênicas – Indumentária e Cenografia –, na Escola de Belas Artes/UFRJ.

Rosa teve sua trajetória profissional publicada em quatro livros, nos quais demonstra parte do seu processo criativo junto às escolas de samba e, por meio deste registro, podemos selecionar um exemplo para analisá-lo e, posteriormente, relacioná-lo à expressão proposta por Amaro do Amaral, outro artista que contribuiu para o carnaval, mas anteriormente à criação das escolas de samba.

Assim, pesquisamos o desfile de Rosa Magalhães para o GRES Imperatriz Leopoldinense no ano de 2005, por conta das ilustrações presentes no livro “Hans Christian Andersen”. Nesse livro, Rosa Magalhães apresentou todo o processo de desenvolvimento do desfile sobre aquele autor dinamarquês, por meio de croquis de figurinos, alegorias, protótipos miniaturizados e fotografias do desfile, propriamente dito.

A Figura 04 mostra um croqui de Rosa referente a uma ala da comunidade que fazia parte do setor que representava os brinquedos, o “cavalinho de madeira”.

Figura 04: Croqui “cavalinho de madeira”, 2005



Fonte: OLESEN, Jens

Rosa Magalhães, em 2005, criou um enredo, ao mesmo tempo, de caráter imaginário e associativo, intitulado de “Uma delirante confusão fabulística”. O enredo misturava dois universos infantis e imaginários – do dinamarquês Hans Christian Andersen e do brasileiro Monteiro Lobato, que se encarregou em traduzir, para o português, parte da obra do escritor dinamarquês. Imaginário, pois se apoiava em personagens de obras literárias de ambos os citados; associativo, por criar relações entre os dois universos, confundindo os objetos, as histórias e os personagens. Dentre os contos de Andersen e Lobato, a carnavalesca inspirou-se em: “a roupa do Rei”; “o patinho feio”; “o soldadinho de chumbo e a bailarina”, “a boneca Emília”, “o visconde de Sabugosa”, e o “Marquês de Rabicó”, por exemplo.

Nesse exemplo, percebemos que Rosa optou por criar um personagem misturando as narrativas de Hans Christian Andersen e de Monteiro Lobato. Nele, o brincante “carrega” seu figurino para além das formas humanas já que a Figura 04 representa um brinquedo do universo infantil do

primeiro volume da obra “O Sítio do Pica Pau Amarelo”, escrito por Monteiro Lobato.

Nele, Rosa desenhou o brincante vestido de uniforme militar, portando um instrumento de sopro, “montado” num cavaliño. Mas, a maneira que a carnavalesca encontrou para unificar o cavaleiro e o cavalo num só figurino foi colocando o brincante dentro do cavalo, com as pernas falsas, presas na altura da cintura e para fora do cavalo, deixando a impressão de que realmente o ser humano está montado no cavalo, enquanto ele assume as duas funções: de militar e cavalo, ao mesmo tempo.

Considerações finais

Nos exemplos apresentados, demonstramos, em parte, a criação dos trajes carnavalescos propostos por Rosa Magalhães para a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense e Amaro do Amaral para o rancho Ameno Resedá, através de croquis artisticamente coloridos, nos quais podemos identificar influência em diferentes origens: Figura 01, Pedro Álvares Cabral (préstimo de 1913); Figura 03, uma caravela “pirata” (desfile de 2003) e Figura 04, o brinquedo (cavaliño de madeira), do universo do Sítio do Pica Pau Amarelo, de Monteiro Lobato (desfile de 2005).

A burrinha foi o recurso utilizado por ambos carnavalescos – Amaro e Rosa – que intencionalmente foram usados como ponto de destaque nos desfiles em que integraram, pois se diferenciavam dos demais, que usavam somente tecidos.

Amaro e Rosa, mesmo vivendo em tempos completamente diferentes (com 90 anos de distância entre as duas primeiras criações) compartilharam de um mesmo recurso estético, atrelando aos trajes elementos para formarem trajes carnavalescos híbridos, “confundindo” o olhar do público.

Tanto na figura histórica de “Cabral” desenvolvida por Amaro, quanto no “pirata” e no “cavalinho de madeira”, criados por Rosa há uma comunhão de pensamento ao reunir na mesma figura dramática o brincante vestido com trajes de tecido, mas ligando tudo a uma estrutura que ultrapassa o seu volume corporal, nos trajes carnavalescos.

A questão do tempo decorrido entre as duas criações (de “ontem” e de “hoje”) parece atravessar a mente criativa dos carnavalescos, figurinistas e artistas visuais e, é bem provável que, nesse tempo intervalar, outros exemplos do mesmo tipo possam ter ocorrido.

Mesmo assim, a reflexão sobre esse recurso criativo analisado aqui pode, ainda hoje, ser usado como fonte de inspiração em outras representações cênicas, festivas ou performáticas. E o legado de Amaro e Rosa pode iluminar a mente criativa de outros artistas, imbuídos do desejo em se fazerem entender pelo grande público, diante de suas criações.

Referências Bibliográficas

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes Ltda., 1965.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2007.

HILL, Margot Hamilton; BUCKNELL, Peter A. *The evolution of fashion: pattern and cut from 1066 to 1930*. London: B. T. Batsford Ltd., 2000.

LAYER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LIMA, Hermann. *História da caricatura no Brasil*. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963.

MAGALHÃES, Rosa Lúcia Benedetti. *Fazendo carnaval: The making of carnaval*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

OLESEN, Jens. *Hans Christian Andersen: Carnaval 2005 Imperatriz Leopoldinense*. S/l: s/e, 2005.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. "Levantamento e análise sobre enredos históricos nas Escolas de Samba do grupo especial carioca - 2001 a 2005". In: TERRA, Carlos Gonçalves (Org.). *Arquivos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2006.

_____. *Imaginários da criação: o tempo e o espaço dos souvenirs carnavalescos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio (Tese de Doutorado), 2010.

_____. *A criação dos figurinos carnavalescos para o rancho Ameno Resedá, por meio da análise das aquarelas realizadas por Amaro do Amaral, em 1913*. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ-EBA (Relatório de estágio pós-doutoral), 2014.

O QUE PETER BROOK PENSA SOBRE INDUMENTÁRIA E CENOGRAFIA

Lessa Ortiz, Sérgio Ricardo; doutorando em artes cênicas,
Universidade de São Paulo (ECA-USP), sergiolessa@usp.br⁶⁰

Grupo de Pesquisa em Cenografia e Indumentária

Resumo: Este artigo aborda os princípios que nortearam a concepção dos trajes de cena e dos cenários dos espetáculos de Peter Brook, e conseqüentemente o que influenciou os desenhos dos trajes de cena em suas peças.

Palavras-chave: Peter Brook; indumentária; cenografia.

Abstract: This article reflects on the principles that guided the designing process of costumes and set design for the spectacles directed by Peter Brook, and consequently what has influenced on costume design for his plays.

Keywords: Peter Brook; costume design; set design.

Introdução

Peter Stephen Paul Brook é um dos mais célebres diretores teatrais do século XX, considerado por muitos pensadores como o mais criativo em atividade. Embora demonstrasse grande versatilidade, nos anos 40 e 50, dirigindo óperas, musicais e obras de autores contemporâneos como Arthur Miller e Jean Anouilh, foram algumas montagens de textos menos conhecidos de Shakespeare que começaram a destacá-lo em seu país. Um dos espetáculos desse momento na carreira do diretor é o espetáculo *Titus Andronicus*, de Shakespeare, realizado em 1955, no teatro de Stratford-upon-Avon. O texto foi protagonizado por ninguém menos que Sir Laurence Olivier e sua esposa Vivien Leigh. Naquele momento, os críticos o colocam como sendo um novo infante da direção teatral. Brook inscrevia seu nome entre os

⁶⁰ Diretor, cenógrafo e figurinista, mestre em Artes Cênicas com pesquisa sobre a cenografia e indumentária do diretor inglês Peter Brook: "Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook." É também arquiteto e urbanista formado pela (FAU-USP) e professor no Centro Universitário Belas Artes.

grandes destaques do cenário teatral inglês. Vale ressaltar que nessa experiência, o diretor também desenhou o cenário do espetáculo. Apesar de se tratar de uma solução bastante convencional para os padrões que vai começar a trabalhar posteriormente, isso revela que, ao tratar de cenários e figurinos, ele sabe o que está falando.

Fig. 01 - Foto do espetáculo *Titus Andronicus* (1955), com o ator Sir Laurence Olivier.



Fonte: <http://static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2010/12/16/1292504430951/Laurence-Olivier-and-Vivi-007.jpg>.

Todo o enfoque dedicado a ele durante esse período, culminou, em 1962, no seu ingresso na Royal Shakespeare Company. Em 1964, consegue realizar a sua necessidade experimental com a consagrada montagem de *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Assim que Weiss finalizou a dramaturgia do espetáculo, naquele mesmo ano, Brook decide montá-lo com a Royal Shakespeare Company, levando o espetáculo a Londres e New York. Por ser um profundo conhecedor do teatro shakespeariano, define o texto como sendo “extremamente elisabetano”. Para ele, *Marat-Sade*, assim como em alguns textos de Shakespeare, diversos pontos de vista são apresentados, não apenas uma “fatia de vida” do realismo, mas a própria vida, multiforme e multifacetada.

Fig. 02 - Simonne Évrard atrás do narrador (interna sem camisa de força) - imagem extraída da montagem na Royal Shakespeare Company (1964).



Fonte: BROOK, 1999, p.02.

Em 1970, a produção de *Sonho de uma Noite de Verão*, mágica e divertida, na Royal Shakespeare Company, abriu caminho para um apoio fundamental à criação do Centre International de Créations Théâtrales (Centro Internacional de Pesquisa Teatral - CICT), em Paris, permitindo que o diretor mergulhasse em uma nova possibilidade de experimentação teatral. Quatro anos depois de mais um sucesso com espetáculos do grande dramaturgo inglês, Brook se estabelece no abandonado Teatro Bouffes du Nord e realiza uma série de experimentos teatrais importantes ao utilizar atores de diferentes partes do mundo, inserindo diferentes tradições culturais em seus processos criativos e tornando-se pioneiro no que é considerado atualmente como “multiculturalismo”.

Foi no Bouffes du Nord que Brook encontrou o lugar ideal para desenvolver seus projetos. Foi ali que se tornou possível levar seu grupo multiétnico de atores para representar nas ruas, em cafés, em ginásios desportivos,

em aldeias africanas, em bares e praças públicas dos Estados Unidos, ou mesmo, em recônditos lugares do Irã. Enfim, em qualquer local que não lembrasse um teatro tradicional. O diretor afirma que:

[...] A experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da plateia invisível a que estavam acostumados. Outra característica importante para esse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos os que ali estão. (BROOK, 2005, p. 05)

Em 1991, enquanto ministrava palestras, propõe um novo tipo de teatro, em que a caracterização psicológica dos personagens tornasse visível a “invisível” alma humana. Em seu primeiro livro, no qual refletiu sobre várias questões a respeito de suas experiências teatrais: O espaço vazio, Brook relata sua teoria sobre o teatro contemporâneo. “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica.” (BROOK, 2008, p.07)

No texto, além de dissertar que o ponto principal do fazer teatral seria estabelecer uma relação entre o público e os atores, discorre sobre quatro tipos de teatro: “o teatro morto”, “o teatro sagrado”, “o teatro rústico” e “o teatro imediato”. Ao “teatro morto”, associa-o ao teatro de entretenimento, que não desperta interesse mais artístico e está a serviço de gerar lucro aos que o exploram. No tocante ao “teatro sagrado”, nota a existência de um mundo invisível que precisa tornar-se visível, e que contem fontes de energia extremamente poderosas. Para ele, o sagrado é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. Já o “teatro rústico”, ou o teatro popular, é a celebração de todos os tipos de “meios disponíveis” e traz consigo a aniquilação dos elementos relacionado à estética, o que não significa, que seja um espetáculo em que a beleza esteja ausente. Em seguida, sobre o “teatro imediato” revela que no fundo, a expressão sugere que devemos descobrir, aqui e agora, os melhores meios de dar vida a um tema qualquer, e por isso, é definido como “o teatro do que é necessário”.

O que Brook pensa sobre indumentária e cenografia

A partir da ideia de que o ato teatral se resume a um ator andando e outra pessoa que assiste da plateia, Brook afirma em Between two silences que tudo começa com um silêncio – o momento supremo da comunicação. Para ele, esse é o momento em que as pessoas normalmente divididas entre si por barreiras naturais do ser humano, se encontram em conjunto para compartilhar de um mesmo ponto sobre essa vida extraordinária – “O teatro é sobre a vida.” E, nesse curto espaço de tempo, o espectador vai buscar uma situação diferente de vida, de uma maneira mais intensa do que se encontra normalmente no seu dia a dia, para justamente poder refletir sobre as suas questões.

Nos espetáculos em geral, aceita-se que cenários, figurinos e a música sejam o grande desafio para os cenógrafos e diretores, pois precisam ser constantemente renovados. Segundo Brook, no teatro de entretenimento, geralmente os cenários e figurinos usam velhas fórmulas, velhos métodos, e processos banais de solução. Afirma que faz parte desse universo a apreciação de clássicos insossos. Nessa condição, as pessoas vão ao teatro para apreciarem os figurinos ou as mudanças de cenários. Esse tipo de proposta pressupõe que o teatro é essencialmente artificial, tudo é disposto de modo a lembrar-lhes que estão entrando em um lugar especial, desde a entrada dos atores, que exige um figurino e uma maquiagem, que os disfarçam e mudem as suas identidades. Nessa ocasião “o público também se veste especialmente, de forma a sair do mundo cotidiano, pisando num tapete vermelho, até um lugar privilegiado.” (BROOK, 2008, p.184)

Já no teatro rústico, geralmente os tempos de ensaios são reduzidos e os atores têm necessidade de ganhar vida, de experimentar logo seus cenários, figurinos, iluminação etc. Geralmente, a sua plateia não tem dificuldades para compreender a incoerência de sotaques e figurinos, por exemplo, justamente por que o interesse está em seguir a linha da história que será contada, sem querer saber que está se rompendo com algum um padrão de estilos. No entanto, de acordo com seu ponto de vista, para colocar os espectadores em contato com o tipo de teatro que pretende alcançar – do universo misterioso e fascinante, ou seja, com o teatro sagrado –, existem dois métodos. O primeiro deles consiste na busca da beleza. Segundo seu ponto de vista, a

maioria do teatro oriental se baseia nessa metodologia. Quer extrair o máximo de beleza de cada elemento cênico para fascinar a imaginação da plateia – o *kabuki* no Japão ou o *kathakali* na Índia seriam bons exemplos dessa vertente. Ali existe uma busca pela perfeição nos menores detalhes, desde a maquiagem até os ínfimos adereços, tem uma lógica que supera a simples solução estética. Também os cenários e os figurinos são desenhados de modo a refletir outro nível de existência. E, através dessa pureza, tenta-se atingir o sagrado.

Por sua vez, o outro método parte do princípio de que “o ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transformar-se num objeto mágico.” (BROOK, 2005, p.38) Para isso, é fundamental que se tenha à disposição exímios mestres no ofício da interpretação teatral, ou seja, atores e atrizes de alto nível. Com uma grande atriz, exemplifica, é possível fazer com que uma garrafa de plástico que carrega nos braços de um modo especial se transforme em uma linda criança. Somente com alguém qualificado para desenvolver essa atividade, se consegue realizar “esta alquimia, na qual uma parte do cérebro vê a garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, mas com alegria, vê o bebê, a mãe segurando o filho e a natureza sagrada de sua relação. Esta alquimia só é possível se o objeto for tão neutro e comum que possa refletir a imagem que o ator lhe atribui. Poderíamos chamá-lo de ‘objeto vazio’”. (*ibidem*, p.39)

Revela que, quando um diretor é atraído por alguma questão, é sempre algo a mais do que uma decisão comum. É uma sensação, é tão impossível de definir como um palpite ou um gosto. Ele deve ter uma vaga ideia de onde pretende chegar, mas é importante ter clareza de onde pretende alcançar. Para se ter um bom resultado, seguindo seus dizeres, é importante proceder desse modo, além de estar aberto para a colaboração dos atores e da equipe de cenógrafo e figurinista. E se as relações com os demais membros da equipe forem boas, todos seguirão voluntariamente com o processo. Mas o processo também pode ser iniciado pelo forte palpite dos *designers*. Porém, essa situação só pode ser bem sucedida se a intuição dos projetistas estiver relacionada com a qualidade do trabalho e não com a vontade de realizar o projeto para o seu benefício próprio. Se for dessa maneira, haverá um

respeito de todos da equipe e o diretor será mais do que grato pelas indicações.

Descreve que, cada vez que começava uma nova produção, era obrigado a reabrir esta questão como se fosse pela primeira vez.

O que os atores poderiam usar? Existiria uma época subentendida na ação? O que é uma época? Qual é a sua realidade? Seriam reais as informações que os documentos nos fornecem? Ou seria mais real um voo da imaginação e da inspiração? Qual é o propósito dramático? O que necessita de vestimenta? O que precisa ser definido? O que exige o ator, fisicamente? O que pede o olho do espectador? Deve esta exigência do espectador ser satisfeita harmoniosamente ou contrariada dramaticamente? Que coisas podem ser valorizadas com a cor e a textura? O que elas podem encobrir? (*ibidem*, p.147)

Para ele, o primeiro ensaio era sempre, em certa medida, como a ação de um cego guiando outro. No fatídico primeiro dia, o diretor podia fazer um discurso formal, explicando as ideias básicas por trás do trabalho a decorrer. Ou então, mostrar algumas pesquisas que havia feito previamente, mostrar esboços de figurinos, ou exibir imagens de livros, ou fotografias, ou ainda sugerir que todos lessem a peça. Poderia, ainda, insinuar uma brincadeira coletiva, marchar em volta do teatro ou sacar ideias para um cenário; todavia, o resultado seria sempre igual: ninguém estaria em condições de absorver o que era dito nesse primeiro momento. Ele expôs, em A porta aberta, que antes do primeiro dia de ensaio fazia esboços do cenário e das marcações de cena como exercício, porém tinha certeza de que isso se tratava de preparação para o seu processo de direção. Jamais pedia aos atores que utilizassem aquilo que estava esboçado, pois, assim, estaria cerceando o processo de encenação. “É preciso fazer a preparação para jogá-la fora, construir para poder demolir...” (BROOK, 2005, p.21)

Os elementos que sempre deram certo durante o processo de ensaio passavam por uma experiência empírica, uma vez que, sob a sua visão, a estética é resultado da prática: “a altura de uma cadeira, a textura de um figurino, o brilho da luz, a qualidade da emoção são importantes o tempo todo. [...] Uma cadeira é deslocada para frente ou para trás do palco porque é melhor assim. Duas colunas não ficam bem – mas colocando uma terceira, dá certo.” (BROOK, 2008, p.140) O palco seria o reflexo da vida, mas completamente estabelecido com bases no processo de

observação e elaboração de julgamento de certos valores. E o espetáculo seria resultado de três tipos de relacionamentos: primeiramente o relacionamento entre diretor / assunto / figurinista / cenógrafo, antes mesmo de iniciarem-se os ensaios; durante os ensaios, da relação entre ator/assunto/diretor e, nas apresentações ator / assunto / plateia. E os cenários e figurinos poderiam evoluir durante os ensaios, ao mesmo tempo em que se desenvolvia o restante do espetáculo.

Relata ainda que criaram uma tradição no processo de concepção de seus espetáculos, que fazia parte desses ajustes de elementos cênicos. Quando chegavam a cerca de dois terços do período de ensaios, iam apresentar o trabalho tal como estava: inacabado, usualmente para uma plateia de crianças em uma escola. Na maioria das vezes, as crianças não conheciam a peça e não eram informadas do que se tratava. O grupo ia sem objetos de cena, sem figurinos, não utilizavam qualquer recurso para a encenação, apenas improvisavam com objetos que estavam disponíveis no espaço vazio da sala de aula para saber se estavam tomando a direção certa para a encenação.

Sobre o processo de concepção dos cenários, em O espaço vazio, ele afirma que, com frequência acabam se tornando a geometria do espetáculo definitivo. E continua dizendo que um cenário em desacordo com a proposta cênica, muitas vezes, tem o poder de impossibilitar que cenas sejam executadas, restringindo, assim, as possibilidades dos atores. De acordo com suas observações, no processo adequado, o cenógrafo evolui à medida que o diretor vai avançando com a encenação, se for necessário, retrocede, altera, reformula e, gradualmente, vai se delineando a concepção do conjunto.

Por experiência de causa, uma vez que, no início de sua carreira, projetou diversas vezes os cenários e figurinos de suas próprias peças, diz que os diretores que têm essa atitude nunca acreditam terem chegado a um resultado satisfatório, pois, assim como o processo de direção, projetar os elementos visuais é um processo longo de mudança. A vantagem visível dessa situação é que a evolução destes elementos, como, por exemplo, a seleção de formas e cores, ocorre paralelamente e, ao mesmo tempo, que o desenvolvimento da compreensão da peça em sua extensão. À medida que trabalha no cenário, pode encontrar a

resposta para cena que escapa da sua compreensão por várias semanas. Assim como, conforme está trabalhando sobre uma difícil estrutura de cena, de repente, ao captar seu significado em termos de ação cênica, pode resolver uma sucessão de cores, ou dar forma a um cenário que parecia incompleto.

Explica que existem alguns profissionais que, acreditam que ao entregarem seus estudos de cenários e figurinos elaborados, separadamente do grupo, já realizaram o mais importante de seu trabalho, pois já exerceram a sua parte criativa. Levam em consideração que, uma vez o projeto realizado, o trabalho estaria concluído. Para Brook, é mais importante um desenho incompleto, um desenho que tenha clareza sem ter rigidez, e estar ao lado de um profissional que considere as constantes mudanças em relação ao que os atores estão propondo em cena, do que um trabalho realizado separadamente. O que mais importa é a compreensão mútua do desenvolvimento do ritmo de trabalho. Esse ajuste fino entre os tempos era fundamental para o diretor.

Apesar de ter trabalhado sempre com *designers* de qualidade, às vezes se encontrou em algumas armadilhas sugeridas pelo processo, como, por exemplo, quando o cenógrafo era rápido demais e chegava a um ótimo resultado, impondo, de certo modo, seu resultado ao trabalho de direção.

De modo que me vi forçado a aceitar ou recusar formas antes de ter sentido que formas pareciam ser imanescentes no texto. Quando aceitava a forma errada, por não ter achado nenhuma razão lógica para me opor à convicção do cenógrafo, trancava-me numa armadilha da qual a direção não conseguia mais evoluir e, em consequência, produzi um péssimo resultado. (*ibidem*, p.144)

Para Brook, o momento da verdade é o momento da apresentação. Segundo seu ponto de vista, é bem diferente observar um projeto de cenário estático, assinado por Picasso, por exemplo, de um cenário que funciona em seus espetáculos. Faz toda diferença trabalhar com *designers* que, na realidade, estariam interessados em colocar seu projeto ou sua imagem em evidência; daqueles que se preocupam com cada cena e com uma solução que jamais se sobreponha ao espetáculo. Ao ser questionado sobre nomes de projetistas que se destacam como preferenciais em seus processos de trabalho, explicita:

[...] por exemplo, os *designers* com quem trabalho, principalmente Chloé Obolensky, com quem eu tenho trabalhado por vários anos, e, antes disso Sally Jacobs, são ambas *designers* que irão sentar-se em cada ensaio e que vão deixar o projeto evoluir até o último momento possível. (BROOK, 1999, p.108)

O bom designer, seguindo suas convicções, tem todas as possibilidades a sua frente e está trabalhando, observando o espetáculo e, principalmente, conversando, sobre as necessidades, de perto, com o diretor. E, nesse processo de troca, é fundamental que se tenha um ponto de vista completamente distinto um do outro, para que o embate de ideias enriqueça o material a ser produzido. Também é importante, e um pouco mais sutil de ser observado, que a sintonia entre os tempos de trabalho do cenógrafo/figurinista e do diretor se desenvolvam num mesmo ritmo. Segundo Brook, em seus processos, é necessário observação, pesquisa e investigação até que as propostas evoluam e sejam finalmente concluídas.

Retomando uma questão colocada logo de início, para o encenador, não são os trajes de cena, o cenário, a iluminação e o palco convencional que estabelecem a experiência cênica. O teatro não tem por base o palco, o cenário, a luz, a música e as poltronas. Para se fazer teatro, somente uma coisa é necessária: o elemento humano. O que não quer dizer que o restante apontado acima não tenha importância, de acordo com seu ponto de vista, somente não é o principal. Brook insiste:

Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe – mas aqueles três elementos são essenciais. (BROOK, 2005, p.12)

Brook se refere à utilização do espaço vazio, dizendo que é inevitável que nele haja uma ausência de cenário. E essa acaba sendo sempre uma opção mais interessante: a exploração da imaginação dos espectadores. A ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação.

Ao colocar somente duas pessoas, lado a lado, num espaço vazio, a atenção do público se estenderá aos menores detalhes da encenação. No teatro, um ator, por exemplo, com roupas normais poderia sugerir que está representando o Papa porque está usando um gorro branco de esquiador. Basta uma simples palavra para que

o Vaticano esteja no palco. No teatro a imaginação preenche o espaço, devido à convenção que é estabelecida entre o público e os atores. E o vazio permite que a imaginação preencha as lacunas necessárias. Segundo o diretor, contraditoriamente, quanto menos se oferecer à imaginação melhor, “pois é um músculo que gosta de se exercitar em jogos.” (*ibidem*, p.23)

A participação da plateia consiste em ela ser cúmplice da ação e aceitar as convenções que são estabelecidas. E a imaginação fará parte desse jogo desde que o ator não esteja “em parte alguma”. Se, por acaso, houver qualquer elemento ilustrativo-simbólico imediatamente a verossimilhança intervêm e o jogo imaginativo fica preso nas fronteiras lógicas dos elementos físicos da encenação. Todas as convenções são cabíveis desde que estejam livres de formas rígidas. Brook explicita que, quando a ênfase está nas relações humanas, há uma liberação da encenação em relação à unidade de lugar e de tempo, pois a atenção estaria voltada para interação entre os atores no palco. Em um palco livre, o cenário é criado de modo dinâmico e totalmente aberto, através da interação dos personagens. Só que, para que todas estas questões possam ocorrer, é fundamental que haja uma diferença entre o teatro e o não teatro, entre a vida diária e a vida teatral, que é estabelecida por uma intensificação de energia, que é o que pretende o vínculo da ação cênica com o espectador.

Com a concepção da indumentária dos espetáculos, ressalta que é bastante frequente que o traje de cena errado estrague a representação dos atores. Para Brook, o ator deve ser consultado sempre. Porém, nunca antes de começarem os ensaios. Fazer essa consulta no momento errado seria o mesmo que solicitar ao diretor para que tomasse uma decisão antes de estar preparado. Antes de experimentar o papel, o ator somente pode passar uma impressão teórica que teria sobre seu personagem. Se ocorrer de o figurinista desenhar um belo traje de cena e o ator aceitar precocemente e com entusiasmo, utilizar o mesmo antes do processo de ensaios, pode descobrir algum tempo mais tarde que o resultado não é condizente com o que ele está tentando expressar. Não deveria ser somente questão de ver o que o ator deveria usar, mas também de se relacionar com todos os elementos visuais do espetáculo.

Segundo o encenador, é fundamental que o figurinista entenda que os trajes de cena são ferramentas fundamentais para os atores. No processo de encenação, o ator sempre começa com algo muito pequeno e íntimo e, de certa forma cria uma resistência sobre o que vem proposto pelos figurinistas, pois ele “também tem um palpite sem forma” sobre as características físicas do personagem que está deixando crescer em si, à medida que entra em contato com essa figura. Gradualmente, ele percebe que tem que se comunicar com o figurinista e partilhar o que está fazendo, dividir o que, secretamente, encontrou em seu íntimo e que deve ser passado para o exterior.

E o traje de cena é uma importante ferramenta de leitura do público sobre o que está se passando com o desenvolvimento do trabalho do ator. Se o projetista estiver em sintonia com o ator, então, quando ele tira suas roupas de ensaio e coloca o figurino, vai se sentir muito melhor. Porém, se esse vínculo não for estabelecido, então, instaura-se o bloqueio. E reaparece o velho mito de que “era melhor no ensaio do que era no palco”, que na opinião de Brook nunca deve ser a verdade. O ideal é que exista um entendimento e um bom relacionamento no desejo de ambos. Para o diretor, é importante que a aparência do traje leve em consideração as necessidades do ator em cena. Caso ele necessite de liberdade, por exemplo, jamais se deve agir destrutivamente impondo a ele que tenha uma silhueta que lhe restrinja a movimentação. Em situações como essa, alguém tem que ceder e, em sua opinião, o ator tem sempre que ser ouvido. É importante que ele se sinta confiante e livre em suas roupas.

Sobre a representação que utiliza trajes locais, ou mesmo o que usualmente se denomina de trajes de época, Brook é enfático: a não ser que se busque realmente a peça original, tanto do período como da localidade, sempre se tratará de uma cópia baseada em estudos. Sempre há uma série de concessões: ou o material é somente aproximativo, pois os detalhes de corte e material são adaptados, ou, próximo do original, o próprio ator descobre que não consegue se mover nesse traje com a mesma desenvoltura que os nativos, por exemplo. Tampouco defende que a solução de tal problema seja a utilização de roupas do dia a dia, em seu ponto de vista, isso seria tão inadequado quanto se estabelecer uniformes para um espetáculo.

Brook diz ter aprendido que é importante analisar qualquer proposta de elementos cênicos dentro do contexto do espetáculo em si. Cita, como exemplo, uma experiência que teve enquanto estava encenando *Trabalhos de Amores Perdidos*, em Stratford-upon-Avon, em 1946, com a Royal Shakespeare Company. Três dias antes de sua estreia, se deparou com a prova de roupas de outro espetáculo – *A Tempestade*, que também entraria em cartaz no mesmo dia que o seu. Observou os exuberantes trajes de cena elisabetanos – com veludos, penas e golas – expostos pelos atores ao diretor e ao figurinista. Pensou que sua proposta de trajes, baseada na obra do pintor rococó francês Antoine Watteau, tinham certa elegância, pela forma com que o tecido se movimentava com os gestos dos atores, mas era extremamente simples comparado com toda a exuberância exibida.

Fig. 03 – Figurino baseado na obra do pintor rococó francês Antoine Watteau do espetáculo *Trabalho de Amores Perdidos* de Peter Brook.



Fonte: <<http://theshakespeareblog.com/wp-content/uploads/2013/03/DSC04269.jpg>>.

Contudo, durante a apresentação desta montagem de *A Tempestade*, tudo o que podia dar errado aconteceu: cenários caíram, as mudanças de cena não funcionaram e, então, Brook se surpreendeu ao perceber que aqueles esplêndidos trajes exibidos anteriormente pareciam estar em excesso na cena, tornando-se cada vez mais inadequados ao espetáculo. Assim, aprendeu uma lição: nada relacionado com projeto no teatro é inseparável do fato de que o teatro não é uma imagem estática. É uma peça em

movimento e, desde o início, cada movimento, imagem, som e palavra tem seu efeito sobre o público, “trazendo o público mais perto dos personagens, mais em certas situações humanas, trazendo o seu interesse acima, em seguida, baixá-lo para um momento. É encaixado nesta estrutura rítmica que cada elemento tem o seu lugar”. (BROOK, 1999, p.90)

Considerações Finais

Ao ser questionado sobre o processo de simplificação em seu estilo de trabalhar, Brook coloca que quando começou a trabalhar não tinha nenhuma razão para questionar o que eram os teatros naquela época: edifícios com um palco, um público sentado na escuridão, um porta-retratos e, em seguida, uma área atrás. Dentro dessa lógica, de início, se interessa pelo *design* dos elementos de cena, pois acreditava que o que acontecia dentro da moldura deveria ser feito do modo mais fascinante possível.

Desde o início, já tinha a intuição que os atores tinham que trazer vitalidade através de seus movimentos físicos e da forma como se relacionavam entre si. Deveriam se valer do frescor e da natureza não convencional de sua atuação para poderem conquistar a audiência. De acordo com esse princípio, antes do questionamento das convenções teatrais, eram os elementos por trás do porta-retratos que o estimulavam mais: tais como as luzes, as cores e os movimentos de palco. Porém, logo começou a perceber que a imagem que se estava produzindo não poderia ser muito completa, pois, se fosse saturada, a imaginação do espectador não fluiria. E começou a perceber que tudo dependia de encontrar uma base física de trabalho, um esqueleto estrutural da peça em particular.

Então, era importante identificar se esse esqueleto estava correto para determinada produção, pois, caso optasse por algo que não se encaixasse com o que era pedido pelo espetáculo, tudo estaria perdido. Gradualmente, com sua vivência ao longo dos anos, os conteúdos humanos de uma peça se tornaram cada vez mais centrais em seu trabalho. Até o instante em que se tornou absolutamente necessário explorar isso. Tinha chegado a hora de colocar em discussão todas as questões tradicionais do teatro convencional: fazer peças a céu aberto, experimentar novas possibilidades. Parte para uma nova experiência, verificar o que acontecia quando se trabalhava com algo infinitamente mais

básico: dedicar-se apenas ao ser humano e nada mais. E, através de experimentos, improvisações, pequenas *performances*, percebe que o elemento central no teatro é justamente a questão humana e que poderia mexer com ela sem qualquer artifício. Assim, seu ponto de partida havia se invertido, não era mais uma imagem que deveria ser preenchida com empolgação, mas, sim, contar a história de um ser humano a outros que estavam assistindo. A partir dessa lógica, identificar quais eram os elementos fundamentalmente necessários para se poder contar a história.

Em relação aos trajes de cena, é importante colocar que o figurino é o responsável por situar o público onde e quando a peça se passa. A partir da análise de seus espetáculos, ficou evidente uma adequação em relação às solicitações da mensagem a ser transmitida. Quando se trata de espetáculos onde há a necessidade de ser criar uma atmosfera mais histórica, existia toda uma pesquisa relacionada com o momento histórico abordado, ou com a cultura na qual se ambienta o espetáculo.

Entretanto, sempre existia um processo de síntese da impressão que se tem com as referências histórico-culturais. Nunca é a completa reprodução de trajes existentes, mas, sim, uma releitura deles. Quando são abordados assuntos de ordem mais universal, existe uma predileção por roupas que não imprimam a ideia de temporalidade, mas que passem uma ideia de atemporalidade. E sempre as cores retratam significativamente características dos personagens que as vestem.

Referências

- BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Between two silences: talking with Peter Brook*. Edição. Dale Moffitt. Dallas: Southern Methodist University Press, 1999.
- _____. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- _____. *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- HUNT, Albert. *Peter Brook: directors in perspective*. Cambridge: University Press, 1995.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.

O'CONNOR, Garry. *The Mahabharata: Peter Brook's Epic in the making*. California: Mercury House, 1990.

TODD, Andrew & LECAT, Jean-Guy. *The open circle: Peter Brook's Theatre Environments*. New York: Faber and Faber Inc., 2003.

DO MUSEU À CENA

A pesquisa para o desenvolvimento de um traje

Italiano, Isabel Cristina; Doutora; Universidade de São Paulo, isabel.italiano@usp.br⁶¹

Grupo de Pesquisa: Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia

Resumo: A pesquisa para a elaboração de um traje de cena envolve diversas abordagens e métodos, principalmente aqueles que têm como inspiração os trajes históricos. O presente artigo mostra um dos trabalhos de pesquisa desenvolvidos para este fim, pela equipe de pesquisadores do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia, da Universidade de São Paulo. Neste trabalho foi analisado um vestido datado de 1780, no Museu Victoria and Albert, que serviu como inspiração para trajes de cena com diferentes concepções.

Palavras-chave: Figurino; trajes históricos; museu.

Abstract: The research for a costume construction involves different approaches and methods, mainly those costumes that are based in historical garments. This article shows a research process used for this purpose, managed by a research team of the Center for Costume, Clothing and Technology, from University of São Paulo. In this work we study a dress dated from 1780, that belongs to Victoria and Albert Museum, and served as inspiration for costumes with different conceptions.

Keywords: Costumes; historical costumes; museum.

Introdução

Ao agir, transformar, configurar e intuir, com o objetivo de criar, “o caminho em toda tarefa será novo e necessariamente diferente”, como diz Ostrower (2001, p.70) e neste processo, o homem pode partir da materialidade, ordenando e alterando sob suas mãos. Assim, como qualquer outro processo criativo,

⁶¹ Professora da Universidade de São Paulo, pesquisadora nas áreas de modelagem e alfaiataria histórica e contemporânea, têxteis eletrônicos e computadores vestíveis. Co-autora dos livros *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* e *Para meninas, meninas e suas bonecas: moldes e moda para crianças no Brasil do século XIX*.

a concepção de um traje de cena pode envolver inúmeras abordagens e métodos distintos. Uma das atividades do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia⁶², formado por professores e pesquisadores da Universidade de São Paulo e de outras instituições de ensino, é desenvolver métodos e ideias que auxiliem e embasem o processo de criação de trajes de cena a partir de trajes históricos.

Os estudos dos trajes históricos, realizados pelo grupo de pesquisa, podem envolver diferentes tipos de registros iconográficos, como quadros e fotografias, além dos trajes existentes em acervos de museus e bibliografia sobre o assunto.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo apresentar alguns aspectos metodológicos usados pelo grupo de pesquisa, quando de seus trabalhos de estudo e análise de trajes existentes em acervos de museus. Para isso, será apresentado o estudo de um vestido inglês, datado de 1780 (aproximadamente), parte do acervo do Victoria and Albert Museum, em Londres.

A importância do presente trabalho se baseia, justamente, na apresentação de aspectos metodológicos da pesquisa em trajes históricos, que pode servir de subsídio para outros pesquisadores, além do resgate de técnicas de modelagem e confecção destes trajes, áreas de estudo da autora. Os aspectos aqui apresentados são parte de um projeto mais amplo, que apresenta técnicas, métodos e diretrizes para o estudo e análise de trajes históricos, em desenvolvimento pela autora e seu grupo de pesquisa.

⁶² O grupo de pesquisa é liderado pelo Prof. Dr. Fausto R. P. Viana e tem como pesquisadores, os professores doutores: Isabel C. Italiano (USP), Elizabeth F. C. R. Azevedo (USP) e Luciano V. Araújo (USP), Carolina Bassi (Unirio), Dalmir R. Pereira (Universidade Anhembi Morumbi) e Nara G. Salles (UFRN).

A motivação para o estudo de trajes históricos em museus

A pesquisa de trajes históricos é parte das atividades de diversos projetos desenvolvidos pelo Núcleo de Pesquisa em Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia, já apresentado na Introdução. Um dos projetos é intitulado “Para vestir a cena contemporânea”⁶³, voltado para a criação, modelagem e confecção de trajes brasileiros do século XVIII e XIX. Nestes projetos, o estudo dos trajes históricos serve de base para a criação de trajes de cena realistas ou experimentais, além de recriações artísticas.

A partir dos resultados deste trabalho, diversos experimentos já foram aplicados a grupos de alunos, pesquisadores e profissionais. Nestes experimentos, discute-se os elementos de um determinado traje histórico, suas características de forma, volume, modelagem e confecção para que o grupo desenvolva trajes de cena, de forma individualizada, contextualizados ou não. Os resultados são experiências ricas e motivadoras, tanto para os participantes quanto para os professores orientadores e, o mais importante, as atividades utilizam o estudo da indumentária como importante registro da identidade e da cultura nacional brasileira.

Assim, o processo da criação de um traje de cena, conforme proposto pelo grupo de pesquisa, se inicia nos registros iconográficos, que retratam trajes brasileiros ou usados no Brasil, historicamente. Estes registros podem ser quadros, de autores nacionais ou estrangeiros ou fotografias. A partir da escolha de um traje, que servirá de base para o processo criativo do traje de cena, começa a pesquisa nas fontes disponíveis, visando caracterizar o traje escolhido, entender como era utilizado, por quem, quais elementos de sua composição e os aspectos sociais, culturais e econômicos do entorno e do período.

⁶³ Este projeto, ainda em desenvolvimento, já tem diversas publicações. Um exemplo é o livro “Para vestir a cena contemporânea: Moldes e moda no Brasil do século XIX”, dos autores Isabel Italiano, Fausto Viana, Desirée Bastos e Luciano Araújo, publicado pela Estação das Letras e Cores, em 2015.

Esta é uma etapa que demanda tempo e recursos, já que a pesquisa vai se ampliando, tanto em registros brasileiros como de fora do Brasil. Os aspectos históricos da indumentária são analisados nesta etapa, já que boa parte das roupas usadas no Brasil seguiam padrões estéticos ou funcionais do exterior. É importante ressaltar que o traje escolhido pode ser um traje civil, eclesiástico, militar, de escravos ou de outra categoria⁶⁴.

Durante a pesquisa, muitas vezes são identificados trajes similares, do mesmo período nos acervos de museus nacionais ou estrangeiros. A partir desta identificação, o trabalho passa a ser de estudo e análise de uma peça existente, fonte riquíssima para o entendimento de suas características estéticas, modelagem e confecção. Ainda que o traje seja de origem e uso externo do Brasil, seu estudo é válido, uma vez que, como já mencionado, muitos dos trajes usados no Brasil eram trazidos do exterior ou uma cópia deles.

Assim, chega o momento do estudo do traje no museu. Porém, certos procedimentos metodológicos devem ser adotados, já que, grande parte das vezes, o acesso ao traje original só é permitido por um par de horas. O estudo deve ser objetivo, organizado e bem documentado, de modo que o máximo de informações seja registrado e possa ser utilizado posteriormente. Existe, porém, outro importante motivo pelo qual deve-se adotar procedimentos metodológicos: as boas práticas durante a manipulação de objetos têxteis históricos, minimizando o contato e a movimentação e garantindo que a peça não seja danificada.

É importante que, antes de se proceder ao estudo do traje original no museu, seja coletado o máximo de informações sobre as características daquele tipo de traje, em

⁶⁴ Uma apresentação da categorização de trajes, elaborada pelo Prof. Dr. Fausto Viana e utilizada amplamente pelo grupo de pesquisa, pode ser vista em Italiano e Viana (2015, p.61-67).

bibliografias de referência, bem como de sua modelagem e confecção.

Um caso real, o estudo do vestido “à l’Anglaise”, de 1780, registrado no Victoria and Albert Museum, sob o número T.274&A-1967, é apresentado a seguir, destacando-se alguns aspectos do método utilizado na sua análise. O estudo, análise e registro deste traje foi realizado em Londres, no acervo do museu, no final de 2016, pelos pesquisadores Fausto Viana e Isabel C. Italiano, autora do presente trabalho. A figura 1 mostra o vestido original, conforme o site do museu.

O estudo e análise de um traje histórico original

A autorização de acesso ao acervo e os procedimentos permitidos durante o estudo de um traje histórico são bastante distintos, dependendo do museu visitado. Enquanto que alguns museus oferecem equipamentos, infraestrutura e apoio técnico para o estudo de um traje, outros são menos colaborativos, dificultando inclusive o acesso ao acervo. O presente trabalho não pretende abordar os diferentes procedimentos dos museus, porém, é importante destacar que as possibilidades oferecidas pelo Victoria and Albert Museum, conforme o estudo apresentado a seguir, não representa um padrão de procedimentos em outros museus visitados.

Figura 1: Vestido “à l’Anglaise”, datado de 1780.



Fonte: Victoria and Albert Museum⁶⁵

Por se tratar de um típico vestido à l’Anglaise do século XVIII, antes de iniciar o estudo do traje no Victoria and Albert Museum (denominado a partir deste ponto como “T.274”), foi realizada uma pesquisa bibliográfica e de fontes iconográficas para entender os detalhes deste tipo de traje. Desta forma, referências como Boucher (2010), Arnold (1972), Waugh (1968), Baumgarten e Watson (1999), Bradfield (2009), Ashelford (1996), para citar apenas algumas, foram estudadas e, a partir destas fontes, foi realizado um fichamento das principais características dos vestidos à l’Anglaise. Estes estudos auxiliaram a etapa de análise do T.274, já que se construiu um panorama do que se esperava encontrar, sendo que suas características particulares, diferentes do padrão, puderam ser mais facilmente identificadas.

Nas fontes bibliográficas foram, também, encontradas modelagens de trajes similares. Estas modelagens foram analisadas detalhadamente, visando melhor entendimento da

⁶⁵ Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O13815/gown-unknown/>>, acesso em: 24 Jul. 2017.

composição das partes e formas do traje a ser estudado. O mesmo ocorreu com referências sobre a confecção (costura, aberturas/fechamentos, acabamentos, uso de entretelas e outros recursos).

Porém, para a alegria dos pesquisadores, além das características padrão dos trajes similares, vários detalhes diferentes foram encontrados no T.274. A começar pela riqueza do tecido: algodão branco, estampado com um padrão repetitivo de flores estilizadas, em rosa, azul e verde, sendo o fundo do tecido todo pontilhado (também parte da impressão da estampa), “provavelmente inspirado em um bordado indiano” (VICTORIA AND ALBERT MUSEU, 2016, tradução nossa). O T.274 é composto de duas peças: o vestido propriamente (saia e corpinho costurados na linha da cintura) e saiote com babado na barra, todos do mesmo tecido de algodão estampado. A figura 2 mostra as duas partes do vestido e um detalhe do padrão da estampa.

Figura 2: Detalhes do traje T.274&A-1967, (a) saiote, (b) vestido e (c) detalhe da estampa.



Fonte: Acervo do Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia.
Fotos: Fausto Viana, 2016.

Todo o trabalho foi registrado com máquina fotográfica de alta resolução. É importante o uso de equipamento de boa

qualidade pois, é possível que, posteriormente, algumas imagens tenham que ser ampliadas para visualização de detalhes; assim, as fotos devem ser tomadas em alta resolução. Além disso, de algumas partes, foram tomadas várias fotos similares, de modo a garantir ótima visualização em pelo menos uma delas. Além do registro fotográfico foi feito registro em papel, para alguns detalhes específicos. Deve-se evitar o registro em papel, uma vez que toma tempo do pesquisador. Quando o ambiente permitir, pode-se utilizar um gravador de voz para registrar algumas impressões e detalhes sobre peça estudada. Foi utilizado, também, para o registro de detalhes muito pequenos, um microscópio USB, comumente encontrado no mercado. Os pesquisadores utilizaram luvas, mas ainda assim, foram proibidos de tocar a peça. Toda a manipulação do traje foi feita por uma técnica do museu.

As peças estavam posicionadas sobre uma mesa, com a frente/dianteiro para cima e o registro foi iniciado com fotos das duas partes que compunham o traje, de modo que se tivesse algum registro da peça completa. No caso do vestido, por ser muito longo, ficou difícil este registro. Para estas fotos, foi usada uma escada, disponibilizada pelo museu, que permitia a visão mais panorâmica do T.274. Na figura 3(a), pode-se ver um dos pesquisadores na escada, durante o registro fotográfico. Na parte de baixo da foto, o traje sobre a mesa de trabalho.

Estabeleceu-se uma sequência de fotos para cada peça, de modo a minimizar sua movimentação e permitir o registro de todos os detalhes relevantes. Sem esta sequência pré-estabelecida, corre-se o risco de esquecer o registro de algum detalhe da peça e, além disso, o procedimento na sequência conhecida pelos pesquisadores que trabalham em conjunto, faz com que o registro e análise possam fluir melhor e mais rápido. A figura 3(b) mostra uma visão do trabalho conjunto dos pesquisadores, que requer sincronismo e agilidade no registro e análise.

Figura 3 – (a) Fausto Viana na escada para registro panorâmico do traje no V&A e (b) Fausto Viana e Isabel Italiano trabalhando em conjunto para o estudo do traje no V&A.



(a)



(b)

Fonte: Acervo do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia.
Fotos: Isabella Lopes, 2016.

O registro foi feito nas peças, conforme a sequência:

1. Vestido (corpinho e saia) – visão completa Frente;
2. Corpinho – visão completa Frente;
3. Saia – visão completa Frente;
4. Corpinho – detalhes da parte externa Frente;
5. Saia – detalhes da parte externa Frente;
6. Corpinho – detalhes da parte interna Frente (essa etapa foi possível pois o vestido tem uma abertura na frente toda – corpinho e saia e a auxiliar técnica do museu abriu as peças para que se registrasse a parte interna);
7. Saia – detalhes da parte interna Frente (idem).

A partir deste ponto, o vestido foi virado, ficando as costas/traseiro para cima, prosseguindo com a sequência do registro:

8. Vestido (corpinho e saia) – visão completa Costas/traseiro;
9. Corpinho – visão completa Costas;
10. Saia – visão completa Traseiro;
11. Corpinho – detalhes da parte externa Costas;

12. Saia – detalhes da parte externa Traseira.

Para o registro dos detalhes de cada parte, também foi estabelecida uma sequência que facilitasse o registro de todos os detalhes importantes de cada peça:

1. Registro de detalhes da lateral esquerda;
2. Registro de detalhes do centro;
3. Registro detalhes da lateral direita.

O mesmo procedimento foi realizado com o saiote. Em várias ocasiões, a técnica do museu foi requisitada pelos pesquisadores para manipular a peça, de modo que se pudesse ver algum detalhe adicional (ex. barra do saiote, acabamento das aberturas laterais da saia do vestido, costura interna da manga).

Durante o registro dos detalhes, várias fotos foram feitas, também, para registrar as medidas da peça. Nestas imagens aparece a fita métrica e, algumas vezes, uma identificação do detalhe analisado. É importante retirar as partes metálicas que ficam nas extremidades da fita métrica, de modo a não causar dano ao traje. As medições foram feitas sem que a fita, ou as mãos, tocassem o traje. No caso onde isso não era possível, o museu disponibilizou folhas de poliéster transparente do tipo do Melinex®. O uso destes filmes permitiu o registro de detalhes, onde a câmera fotográfica, as mãos ou o microscópio USB tiveram que encostar no traje. A figura 4 mostra o uso do filme tipo Melinex® durante a análise, trazendo mais flexibilidade para os procedimentos.

Outro componente que se mostrou bastante útil foi o microscópio USB. Este equipamento é conectado ao notebook e permite tirar fotos com grande aumento. O museu ofereceu este equipamento à equipe, porém, os pesquisadores já tinham equipamento próprio. Com ele, foi possível registrar detalhes da trama do tecido, dos fios, das costuras e das estampas, possibilitando uma análise mais apurada de alguns aspectos.

Figura 4 – O uso do filme de poliéster tipo Melinex® durante o estudo no V&A.



Fonte: Acervo do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia.
Fotos: Fausto Viana, 2016.

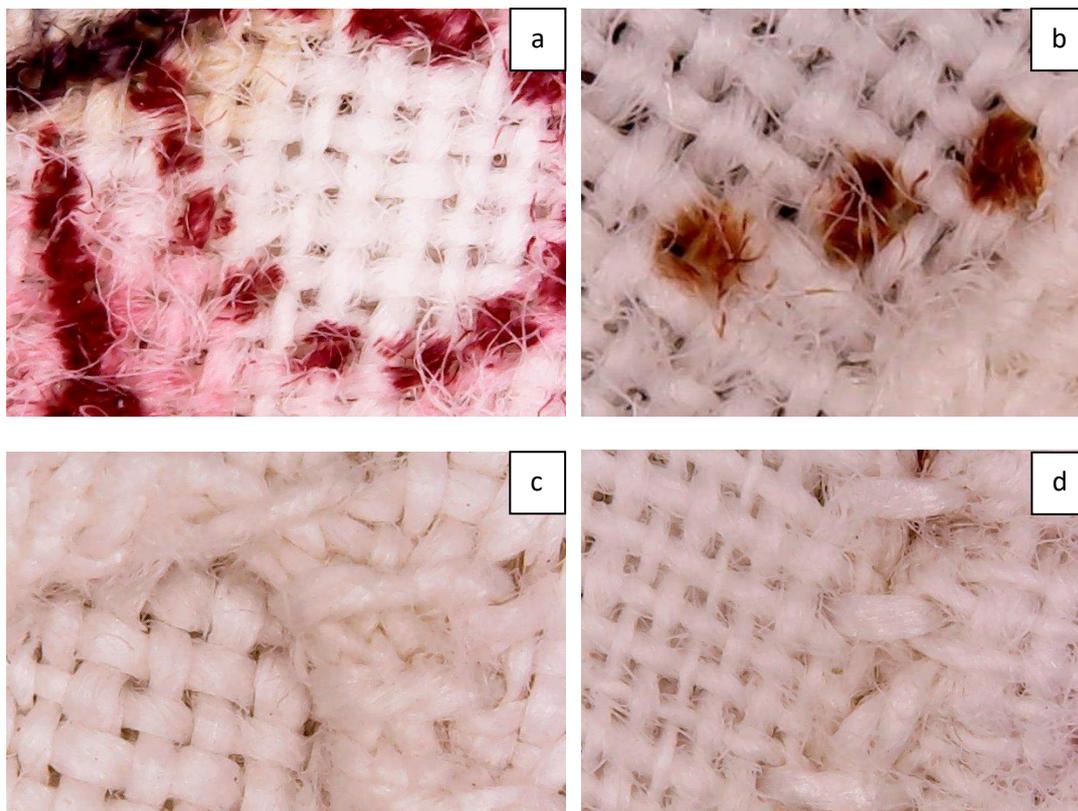
A figura 5 mostra alguns dos registros feitos pelo microscópio USB. Como, normalmente, o equipamento fica apoiado sobre o tecido, foi necessário usar o filme de poliéster sobre o traje em todos os registros. Em (a) pode-se ver um detalhe da flor estampada sobre o algodão branco e, ainda sobre a estampa, (b) mostra o pontilhado do fundo do tecido; (c) mostra os pontos de caseado que formam o “ilhós” feito à mão e (d) mostra os pontos usados para fixar o babado ao saiote. O uso do equipamento trouxe mais clareza sobre alguns aspectos do traje, enriquecendo o estudo.

Após encerrado o estudo do traje, no museu, todos os registros foram usados para a modelagem do traje e a confecção de um protótipo em algodão cru, com costuras e acabamentos o mais próximo possível do T.274. A modelagem pode ser feita no tamanho exato do traje, uma vez que se tem todas as medidas necessárias. Porém, optou-se por adaptar as medidas para o manequim de exposição, o que facilitaria, posteriormente, a exibição dos protótipos. A escolha pelo algodão cru, para o primeiro protótipo, visa evidenciar as formas e não o tecido ou as cores. O algodão cru escolhido

deve ter características bem próximas ao tecido original, para garantir caimento similar. Uma vez que o protótipo em algodão cru esteja validado, os moldes podem ser usados para a elaboração de qualquer outro traje, quer semelhante ao original, quer modificado para atender alguma necessidade do espetáculo.

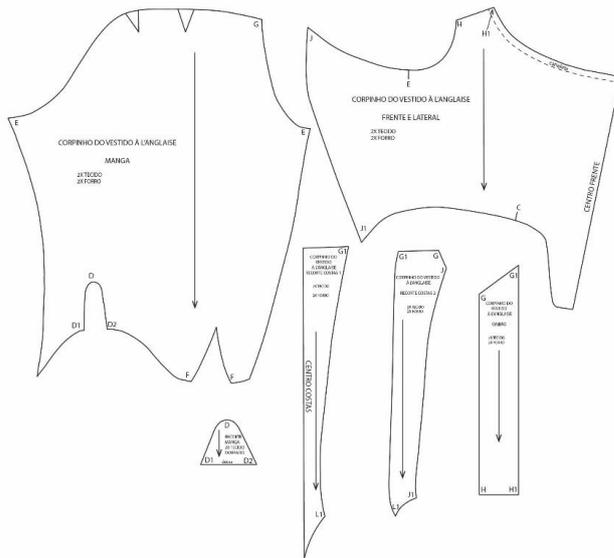
Apesar do T.274 ter sido costurado todo à mão, o primeiro protótipo foi feito à máquina, porém, todos os acabamentos foram feitos à mão. Procurou-se, também colocar todo o forro da mesma forma que o original e à mão, com o objetivo de se conseguir um resultado bem próximo ao original. A figura 5 mostra os moldes do corpinho do vestido, produzidos a partir do estudo e já digitalizados. E a figura 6 mostra o protótipo desenvolvidos em algodão cru, em visão frontal.

Figura 4 – Fotos do traje feitas com o microscópio USB, (a) e (b) detalhes da estampa, (c) pontos de caseado e (d) pontos de costura do babado do saio.



Fonte: Acervo do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia.
Fotos: Fausto Viana, 2016.

Figura 5 – Moldes do corpinho do vestido, produzidos a partir do estudo do traje do Victoria and Albert.



Fonte: Acervo do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia.
Modelagem: Isabel C. Italiano.

Considerações Finais

Ao término da pesquisa realizada no museu, da modelagem e da confecção do protótipo em algodão cru, o traje está pronto para a próxima fase: a criação do traje de cena. Neste ponto do estudo, os pesquisadores têm amplo conhecimento sobre este tipo de traje, desde as informações pesquisadas em fontes bibliográficas até o contato com um traje original do período. É o momento de reunir aqueles que irão criar os trajes de cena, tendo como base o traje original, sejam alunos, outros pesquisadores da equipe ou figurinistas.

É importante, neste ponto, discutir os principais aspectos estéticos do traje original, destacando detalhes da modelagem, forma, volume, caimento, além de outros tantos aspectos que envolvem o estudo de trajes. Os principais aspectos são aqueles que mais caracterizam o traje original, aqueles que estabelecem sua identidade. Um elemento imprescindível nesta discussão são as estruturas internas necessárias para que o traje se apresente com a forma e volume adequados, como saiotos estruturados, anquinhas, crinolinas e *corsets*.

Em experiências anteriores, os pesquisadores, ao trabalhar com grupos, propuseram a criação de trajes de cenas a partir de um texto que possibilitava o uso do traje original como base. Os participantes, de forma livre, contextualizaram suas criações e os resultados foram, muitas vezes, surpreendentes.

Figura 6 – Protótipo em algodão cru elaborado a partir do estudo do traje do V&A.



Fonte: Acervo do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia.
Foto: Fausto Viana, 2017. Confeção: Isabel C. Italiano.

Processo enriquecedor, desde a pesquisa nos quadros e fotos, na busca de um traje brasileiro usado no século XVIII, até os trajes de cena finalizados que, mesmo com suas próprias características, cores, texturas e adereços, ainda mantêm elementos identificáveis do traje original. Em relação ao trabalho de pesquisa nos acervos dos museus, destaca-se a importância de se seguir procedimentos e boas

práticas, que ajudem os museus a manterem este patrimônio em condições de acesso por muitas décadas ou séculos mais.

Referências

ARNOLD, J. *Patterns of fashion 1: Englishwomen's dresses and their construction c.1660-1860*. Hollywood: Quite Specific Media Group Ltd., 1972.

ASHELFORD, J. *The art of dress: clothes through history 1500-1914*. Londres: National Trust Books, 1996.

BAUMGARTEN, L., WATSON, J. *Costume close-up: clothing construction and pattern 1750-1790*. Williamsburg: The Colonial Williamsburg Foundation, 1999.

BRADFIELD, N. *Costume in detail: 1730-1930*. Londres: Eric Dobby Publishing Ltd., 2009.

BOUCHER, F. *História do vestuário no ocidente*. Tradução: André Telles. SI: Cosacnaify, 2010.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 15ª ed. Petrópolis, 2001.

ITALIANO, I. C., VIANA, F. R. P. (coord.) *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. Search the collections. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O13815/gown-unknown/>>. Acesso em: 26/11/2016.

WAUGH, N. *The cut of women's clothes: 1600 - 1930*. Londres: Faber and Faber, c.1968.

VESTINDO *CAPITU*: UM DIÁLOGO ENTRE ARTE E DESIGN DE MODA

Pereira de Andrade, Ana Beatriz; Doutora; Universidade Estadual Paulista, anabiaandrade@openlink.com.br⁶⁶

Rebello Magalhães, Ana Maria; Doutora, anarebel2@yahoo.com.br⁶⁷

Oliveira, Paula R. M. de; Doutora; Universidade Salgado de Oliveira/UNIVERSO, paularebello2@hotmail.com⁶⁸

Resumo: O artigo propõe reflexões acerca das relações entre Design, Moda, Arte e Fotografia, tendo como objeto de estudo o figurino da minissérie *Capitu*, exibida pela Rede Globo de Televisão. A partir de fontes iconográficas, técnicas e expressões das artes visuais, coloca-se em cena a recriação de formas, cores, texturas e padrões dos aspectos do vestuário.

Palavras-chave: Design e Moda; Fotografia; Figurinos de Telenovela.

Abstract: The article proposes reflections over the relationship between Design, Fashion, Art and Photography having as object of study costumes of the TV series *Capitu*, which was aired by Rede Globo de Televisão. With iconographic sources, techniques, and visual arts expressions, it is put on stage the recreation of shapes, colors, textures, and patterns of aspects of apparel.

Keywords: Design and Fashion; Photography; Soap Opera Costumes.

⁶⁶ Professora Assistente Doutora FAAC/UNESP (Departamento Design), Bauru, SP, Brasil. Doutora em Psicologia Social – UERJ; Mestre em Comunicação e Cultura – Escola de Comunicação da UFRJ. Bacharel em Comunicação Visual – PUC-Rio.

⁶⁷ Pesquisadora Colaboradora Labimi/UERJ, Doutora em História – PPGH/UERJ, Mestre em História da Arte/Antropologia – Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ. Bacharel em Comunicação Visual – EBA/UFRJ.

⁶⁸ Professora do Curso de Psicologia – Universidade Salgado de Oliveira/UNIVERSO, RJ, Brasil. Doutora em Psicologia Social – UERJ, Mestre em Ciências/Saúde Pública – Escola Nacional de Saúde Pública – FIOCRUZ; Especialização em Saúde Mental – Escola Nacional de Saúde Pública – FIOCRUZ; Bacharel, Licenciatura e Formação de Psicólogo – UERJ.

Introdução

*A vida é uma ópera e uma grande ópera.
Machado de Assis*

*No universo da representação, o
figurino tem um papel peculiar, por ser
o elemento que não apenas veste a
personagem, ou seja, sua função não é
meramente decorativa. Ele traduz a
personagem de forma mais imediata para
o público.
Beth Filipecki*

Para abordar as relações entre aspectos de Arte, Design, Moda e Fotografia voltou-se o foco para o figurino da minissérie televisiva *Capitu*, uma aproximação a partir do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2008, ano do centenário de morte do escritor.

Ao escolher o título *Capitu* e optar pela ideia de aproximação, não apenas de adaptação do texto original, o diretor Luiz Fernando Carvalho⁶⁹ buscou transcender a simples transposição de um suporte para outro. Estabeleceu um diálogo entre ambos. Manteve a integridade do texto de Machado ao contar a história de Capitu, incorporou a proposta singular do escritor ao afastar-se das limitações realistas quanto a espaço e tempo. Como na obra literária, o modo de contar a história assumiu maior importância que a história em si. Já velho e solitário, o narrador Dom Casmurro retoma o fio dos acontecimentos da vida e revê sua história, a começar pela infância e adolescência como o Bentinho de Capitu. Ela emerge das memórias de Bento/Dom Casmurro e apresenta-se, unicamente, a partir de sua voz e

⁶⁹ Luiz Fernando Carvalho (1960), nascido no Rio de Janeiro, é diretor de cinema e TV. Reconhecido por trabalhos relacionados à literatura. Em 2001, dirigiu o longa-metragem *Lavoura Arcaica*. Dentre os trabalhos para televisão destacam-se os especiais: *Os homens querem paz* (1991), *Uma mulher vestida de sol* (1994), *A farsa da boa preguiça* (1995), *Hoje é dia de Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007), *Afinal o que querem as mulheres?* (2010), as novelas: *Renascer*(1993), *O rei do gado* (1996), *Meu pedacinho de chão* (2014), *Velho Chico* (2016) No programa da Rede Globo: *Fantástico*, dirigiu quadros baseados em textos de Clarice Lispector (2014).

percepção da realidade, uma visão unilateral, uma reconstrução contaminada pela emoção.

A atmosfera de mistério gerada acerca de uma possível traição de Capitu com Escobar, amigo de Bento, foi mantida como núcleo da trama. Segundo declarou Carvalho, ele buscou a “tragicomédia de uma dúvida, do que ela provoca em termos de imaginação”⁷⁰. Optar pela dúvida, na opinião do diretor, “eleva o romance ao mítico embate entre o que seja mera aparência das coisas e a verdade do mundo”.

Decidido a evitar uma abordagem realista, Luiz Fernando Carvalho orientou-se por questões presentes em Machado de Assis, para quem “a realidade é boa, mas o realismo não serve para nada” e, como afirma por meio de Dom Casmurro, a ideia de que “a vida é uma ópera”. Definiu-se, assim, a proposta estética com formato operístico, moderno, não realista, materializado na maneira de apresentar personagens, na ação fragmentada em cenas curtas, replicando exatamente as divisões do livro, das quais se conservaram os títulos originais.

Desde o início do projeto, o diretor contou com a equipe formada, dentre outros profissionais, pelo artista plástico Raimundo Rodriguez, responsável pela direção de arte, o diretor de fotografia Adrian Tejido e a figurinista Beth Filipecki. Eles contribuíram, com suas experiências profissionais, para enfatizar o formato escolhido pelo diretor para a minissérie. Conectaram-se, harmoniosamente, os saberes e fazeres dos campos da Arte, Fotografia e Design de Figurino. Ao focalizar o projeto e a função do figurino em Capitu, não é possível ignorar essa interação.

Como afirma Marshall McLuhan, o vestuário, além de ser “extensão da pele” atua como “meio de definição do ser social”⁷¹, estabelece uma comunicação simbólica não verbal,

⁷⁰ CARVALHO, 2008.

⁷¹ MCLUHAN, 1988, p. 140-143.

informa visualmente sobre características, valores individuais e sociais. Quando se trata da comunicação visual de cena, as roupas, adereços e complementos do vestir constituem suportes de mensagens, contribuem para traduzir a imagem estética e poética oferecida ao público pela direção. No caso da televisão, o figurino constitui visualmente a ponte entre personagens e telespectadores, além de contribuir para a melhor compreensão do sentido do texto.

Embora seja parte de um projeto coletivo, o figurino de *Capitu* traz a marca de Beth Filipecki, tanto na metodologia do processo criativo, quanto na perspectiva do olhar. Coube a ela a responsabilidade de “traduzir” *Capitu*. Foram de vital importância para a qualidade dos resultados finais, suas experiências em projetos anteriores com o diretor, a formação profissional e seus conhecimentos de luz e câmera para cinema e TV.

No universo ficcional, a caracterização de personagens envolve escolhas materiais, simbólicas e estéticas. Estas devem estar em consonância com as demais linguagens para construir significados compatíveis com a visão do diretor. Em *Capitu*, o desafio era refletir a universalidade e o caráter atemporal da obra machadiana, uma vez que o escritor “dá à sua literatura uma fagulha de transcendência e de futuro”⁷². As pesquisas para elaborar o figurino, portanto, não se restringiram a buscar inspirações na moda do século XIX. Era preciso afinar-se à ideia de ultrapassar um tempo ou contexto determinados, rejeitando a simples reconstituição de época. Fez-se necessário recorrer a sugestões visuais de diferentes origens históricas e culturais, mesclá-las a elementos da cultura contemporânea, incluindo-se dentre estes tatuagens, fones de ouvido, aparelhos de MP3.

O processo criativo, segundo Filipecki, teve por fim “encantar pela imagem”, propor novas estéticas e sempre

⁷² CARVALHO, 2010.

levar em consideração a complexidade das percepções de um novo público multimídia.

Ruínas, Lanterna mágica, Labirinto fantasmagórico

*Machado, com relação ao tema do progresso e da modernidade social, já se antecipava e, cético, dizia ser uma novidade que já nascia em ruínas.
Luís Fernando Carvalho*

*É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.
Gaston Bachelard*

Relacionando-se à ideia de ruína, posta em cena na minissérie por Luís Fernando Carvalho, a escolha para principal locação recaiu sobre o palacete da antiga sede do Automóvel Club do Brasil, no Centro do Rio de Janeiro. Esse casarão abandonado e decadente apresentava as condições ideais para conter todos os ambientes cenográficos, todos os tempos da narrativa e contar a história de Capitu, como uma ópera, em palco único. Solucionava, ainda, problemas menos poéticos, com limitações orçamentárias.

Seria o espaço adequado para desenrolar o fio das memórias de Bento/Dom Casmurro, em seu esforço de trazer de volta os “tempos idos” e “deitar ao papel as reminiscências”. Pretendia ele reviver, assim, o vivido. Como observou Gaston Bachelard, quando evocamos lembranças da casa “adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida”⁷³ .

Cenografia, luz, figurino fizeram nascer um novo espaço: múltiplo, ilimitado, poético. Como que por magia, o interior do velho palácio impregnou-se com a atmosfera dos devaneios de Dom Casmurro, em seu esforço inútil para

⁷³ BACHELARD, 1993, p.26.

“atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”⁷⁴. Os cenários adquiriram uma forma minimalista, sem paredes, com portas de dimensões variáveis, alguns elementos móveis e simples que insinuavam mudanças de ambiente.

Instruído por Carvalho, Raimundo Rodriguez inspirou-se na obra do pintor e escultor alemão Anselm Kiefer, a fim de realçar o aspecto deteriorado do local, para que espelhasse a história de Bentinho, sua imaginação doentia e sua vida em ruínas.

Rodriguez criou um ambiente onde se podia “respirar uma textura de Kiefer”⁷⁵ que, nos anos 80, utilizava em seus trabalhos “palha, chumbo, processos de queima, rasgões e introdução de legendas”⁷⁶ .

Figuram, ainda, entre as referências, técnicas presentes em obras de Robert Rauschenberg, artista norte-americano que realizou desde projetos teatrais e coreografias a *happenings*. Suas *assemblages*⁷⁷ elaboradas a partir de objetos, fotografias e recortes de jornais, inserem-se no Neodadaísmo⁷⁸ da década de 50 e levaram à *Pop Art* na década seguinte.⁷⁹

Em *Capitu* aplicaram-se materiais alternativos, como jornal e papelão. A fim de tirar proveito e enfatizar a feição naturalmente degradada do espaço cenográfico, mantiveram-se os espelhos manchados originais, as cores neutras e esmaecidas dos tetos descascados.

⁷⁴ MACHADO DE ASSIS, 1997, p.17.

⁷⁵ Raimundo Rodriguez *apud* MENEZES, 2008, p.42.

⁷⁶ WOOD, 1993, p.247.

⁷⁷ Definição imprecisa para as obras que, a partir da década de 50 do século XX, reuniram na construção criativa, fragmentos de materiais naturais ou fabricados. Ver: CHILVERS, p.32.

⁷⁸ Os trabalhos de Rauschenberg e Jasper Johns foram denominados Neodadaístas devido ao emprego particular de temas do cotidiano.

⁷⁹ WOOD, 1993, p. 185, 187; ARCHER, 2001, p. 23.

Figura 1: Urd, Verdandi, Skuld (The Norns). Anselm Kiefer, 1983.



Figura 2: Tribute 21 (Cinema). Robert Rauschenberg, 1994.



Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-urd-verdandi-skuld-the-norns-ar00036>>.

Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/robert-rauschenberg/>>.

Para tornar visíveis lembranças da adolescência de Capitu e Bentinho desenharam-se a giz, no chão pintado de preto, as árvores e o muro do jardim, como num quadro negro. Imagens projetadas de plantas e flores formaram o pano de fundo para a jovem Capitu, que imagina e sonha, livremente, seu próprio mundinho.

A rua encontra-se, por vezes, no mesmo espaço cênico, recoberta de *afiches*⁸⁰ sobrepostos, como a técnica empregada nas obras do fotógrafo e artista Jacques de la Villeglé. Suas colagens com pedaços de cartazes rasgados reproduziam as consequências naturais do desgaste de origem atmosférica e aludiam à efemeridade dos produtos da sociedade de consumo.

Villeglé participou com Jean Tinguely, Arman (Armand Fernandez) e Yves Klein da exposição de 1960, em Milão, na qual surgiu o *Nouveau Réalisme*⁸¹. Os artistas desta corrente se opunham ao Expressionismo Abstrato. Utilizavam nas obras, imagens da cultura de massa ou objetos de

⁸⁰ O mesmo que cartazes.

⁸¹ ARCHER, 2001, p.26.

consumo, do cotidiano, em *assemblages*, ou fixos diretamente na tela.

Figura 3: 122, Rue du Temple. Jacques de la Villeglé, 1968.



Fonte:

<http://www.moma.org/collection/artists/6163?=&page=1>.

Referências a Jacques de la Villeglé encontram-se, também, no projeto gráfico inovador da abertura e vinhetas que demarcam as divisões dos capítulos da minissérie. Estas, com os mesmos títulos usados por Machado de Assis, embora funcionem como as cartelas empregadas nos filmes mudos dos primórdios do cinema, remetem às colagens e descolagens, incorporando convenientemente o aspecto de decadência e transitoriedade. Os títulos sobrepõem-se ao fundo composto por fragmentos de imagens, de papéis rasgados, amarrotados e reconstituídos, dinamicamente, diante dos olhos do telespectador.

O diretor de fotografia Adrian Teijido valeu-se de recursos artesanais para lidar com improvisos surgidos ao longo do processo criativo do diretor. Tal prática contemplava a preferência de Carvalho por elementos orgânicos que não dependiam de pós-produção. Havia a necessidade de ser flexível, inovar ao buscar técnicas e materiais à altura dos desafios propostos.

Num projeto com o Luiz Fernando é preciso se libertar de preconceitos. Tudo é uma experiência. Eu tentava trabalhar de maneira não convencional. Teve um dia em que me vi fazendo mosaicos de gelatinas, colando uma na outra. Fiz mandrakes (espécie de globo artesanal) com tela de galinheiro, com furos. (Teijido *apud* MENEZES, 2008, p. 38-40)

Soluções criativas contribuíram para suavizar o impacto do realismo como, por exemplo, na cena da morte de Escobar. Preferiu-se uma imagem poética do afogamento, ao simular as vagas do mar bravio por meio de tecidos em movimentos ondulantes. A iluminação, voltada a diferentes direções, ampliava o efeito visual de uma luta infrutífera contra a força das águas, que aos olhos do telespectador, pareceram envolver e arrastar o ator.

Para o enterro de Escobar realizaram-se experimentos com lâmpadas fluorescentes e tecidos translúcidos, fazendo-se ajustes espaciais até alcançar o resultado, definido por Carvalho, como “caixa branca”. Contra esse fundo, imaculadamente branco, destacaram-se as figuras de personagens consternados, a desfilar solenes, em trajes negros e véus fúnebres.

Canhões de luz e refletores móveis favoreceram a composição de cenas, especialmente nos bailes, após o casamento de Capitu. A luz afirmou o princípio estético e caráter operístico, valorizando aspectos do figurino.

As lembranças fugidias, no dizer de Gaston Bachelard, assumem no espaço da casa, “tonalidade” diferente das recordações do mundo exterior, porque “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”⁸² Jogos de sombras e texturas, imagens em vídeo, ora focadas, ora desfocadas, reforçaram o tom lúdico da luz, no poético brincar da imaginação com a memória. Ao tentar reviver a casa antiga, a fantasmagoria dos sonhos invadia as reminiscências. Espectros da família e personagens do passado de Dom Casmurro esgueiravam-se pelas paredes deste refúgio.

Beatriz Berrini observa como se expressaram, por meio da escrita de Dom Casmurro, as frustrações de sua relação com a casa.

⁸² BACHELARD, 1993, p.25-26.

Todo Bentinho está dentro das quatro paredes desse lar reconstruído em vão. Ao tentar agarrar o Passado vê-se de mãos absolutamente vazias. Único recurso é tentar reconstruí-lo pela escrita, e o resultado é Dom Casmurro. A vida foi-se, a palavra permanecerá. (BERRINI, 2008, p.205.)

A proximidade entre as condições do narrador e da casa perpassa diferentes momentos da narrativa, absorvida pelo espaço cenográfico. Está presente nas ruínas, na decadência, nos vazios e recônditos, apenas iluminados por lampejos de memórias. Para captar o clima sombrio das cenas finais, de acordo com Teijido, a luz recebeu tratamento específico.

A casa era um lugar nonsense, como se ele morasse numa caverna. A gente marca essa transição, que ocorre quando ele começa a desconfiar da traição e a tratar mal o filho (que seria de seu melhor amigo, Escobar). A gente então modifica a luz, deixa-a mais densa. A caverna era um grande laboratório de loucura. Usamos projeções, sombras que se mexiam, canhão de luz, cores quentes como amarelo e laranja... (Teijido *apud* MENEZES, 2008, p. 42)

Cor e luz demarcaram as diferentes fases da narrativa. Nos dias felizes e luminosos da infância de Bentinho e Capitu predominavam brancos, sem interferência de gelatinas. A maturidade exigiu cores mais intensas e contrastes fortemente marcados.

Em experimentações técnicas utilizaram-se equipamentos não convencionais. O enlouquecimento de Bento/Casmurro foi destacado por lentes de aumento especiais, preenchidas com água. Acopladas a câmeras digitais para cinema, distorciam imagens ou as alongavam, de acordo com a proximidade ou distanciamento o ator. Tal recurso, apelidado: *lente dom casmurro*, determinou, ainda, a textura úmida dos “olhos de ressaca” de Capitu. A presença constante do elemento água na narrativa de Dom Casmurro reflete a personagem, a flutuar ou deixar-se arrastar “pelas águas do tempo”

Figurinos que encantam pela imagem

*Ao mesmo tempo é verdade que o mundo
é o que vemos e que, contudo
precisamos aprender a vê-lo.*

Maurice Merleau-

Ponty

*Atores são carentes quando estão
montando seus personagens. O figurino
é sua pele afetiva na construção
desse mundo fabular.*

Beth Filipecki

Beth Filipecki compreende a relevância do figurino para compor a imagem poética e a visualidade de personagens. Ao recobrir o corpo do ator, como “pele afetiva” a roupa confere, inegavelmente, sentido a personagens, enquanto o corpo, ao vestir-se, dá significação ao figurino. Este contribui com as demais linguagens de cena e recursos para a legibilidade do texto, segundo proposta e visão do diretor.

Para mim, a *mise en scène* deve ser uma combinação harmoniosa de gestos (alma da atuação), palavras (corpo da dramaturgia), movimentos e ritmos nas linhas e cores (essência da cenografia e do figurino). (Filipecki *apud* MENEZES, 2008, p. 45).

Para a figurinista não há como desenvolver trajés de cena sem levar em conta a carga afetiva de atores e atrizes. Desde a pré-produção da minissérie, as primeiras versões de figurinos incorporaram-se às oficinas de improvisação. Gestualidade, postura dos atores e atrizes durante exercícios de preparação vocal e corporal conduziram à configuração significativa do projeto adequado aos objetivos da minissérie.

No caso da minissérie *Capitu*, apresentada em cinco capítulos, temos um figurino construído ao longo das oficinas de improvisação. Esse processo consiste em uma revisão sucessiva do entrelaçamento traje-ator-representação. (Filipecki *apud* SILVA e MILLECO, 2017)

A metodologia de construção progressiva, observada neste e em outros projetos da figurinista respeitou, em *Capitu*, a questão da atemporalidade do fluxo de memórias e percepções do narrador. O texto de Machado ofereceu indícios preciosos para fundamentar investigações de

fontes iconográficas. Estas, necessariamente muito variadas, deviam incorporar a universalidade e as camadas de tempo que envolvem a narrativa, sugerir formas e cores, “o que acabou resultando no uso, às vezes, da mesma cor, mas com diferentes tons, que significavam os tempos diferentes da ação”, como esclarece Filipecki⁸³.

O conhecimento e a experiência trazem uma liberdade maior nas interpretações das fontes iconográficas e textuais, bem representada no figurino de Capitu. Os trajes criados para os personagens de Machado de Assis precisam refletir sua capacidade de atravessar o tempo e a aparência das coisas, em outras palavras, sua contemporaneidade (Filipecki *apud* SILVA e MILLECO, 2017)

Referências imagéticas, garimpadas em pesquisas prévias, formaram uma coletânea organizada em pastas de arquivo ou álbuns, por personagem, ou como sugestões gerais. As diferentes origens das numerosas fontes iconográficas confirmam uma opção por amplo leque de possibilidades, com potencial para sintetizar conceitos, favorecer desdobramentos e novas soluções ao longo do percurso.

Figura 4: Folhas de colagens (pranchas) da pasta de referências de Dona Glória.



Fonte: Acervo Beth Filipecki.

⁸³ *Apud* MENEZES, 2008, p. 45.

Tal multiplicidade de fontes de inspiração, inclusive cinematográficas, como o filme *O Leopardo* de Luchino Visconti⁸⁴ possibilitaram lidar com as peculiaridades de cada personagem. Encontram-se reproduções de ornamentos arquitetônicos, litografias do século XIX, esculturas barrocas, pinturas impressionistas de temas femininos e domésticos, em obras de Renoir⁸⁵ e Berthe Morisot⁸⁶, dentre outros. Sugestões visuais sobre a temática do *baller*, mencionadas pela figurinista, especialmente as de Degas⁸⁷ indicaram texturas, cores e formas configuradas em etéreas camadas de tule e organza na indumentária de Capitu.

Foi oportuno e enriquecedor voltar o olhar às propostas do irreverente estilista britânico contemporâneo, John Galliano⁸⁸. Em seu processo criativo, Galliano costuma mesclar elementos visuais de diversas culturas e épocas, história da arte e fantasia. Uma espécie de síntese “antropofágica”, marca de suas coleções, revelou-se instrumentalmente útil à *performance* de D. Casmurro.

Conseguimos dados para uma representação ora cênica, ora mordaz e debochada do mundo das aparências da moda. Galliano, a cada coleção, se apresenta como uma simbiose antropofágica de sua visão de mundo, travestindo de múltiplos elementos visuais outros personagens de sua criação. Também o nosso Dom Casmurro, esse narrador inconfiável, ao final de sua encenação, atualiza esse sistema vestimentar. (Filipecki *apud* MENEZES, 2008, p. 44)

Em *Capitu*, recursos tecnológicos de manipulação de imagem antecipavam efeitos visuais da incorporação de personagens

⁸⁴ Luchino Visconti (1906-1976) foi um dos mais importantes diretores do cinema italiano. Dentre os numerosos filmes que dirigiu, destaca-se *O Leopardo (Il Gattopardo)* de 1963, sobre a obra de mesmo nome de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, em que recria a atmosfera palaciana e a vida da aristocracia, durante o processo de unificação italiana na Sicília.

⁸⁵ Pierre Auguste Renoir (1841-1919) pintor impressionista francês, talvez um dos mais apreciados devido às pinturas de temas belos e alegres, especialmente crianças e mulheres. Era grande admirador da forma feminina.

⁸⁶ Berthe Morisot (1841-1895) pintora impressionista francesa. Sua especialidade eram cenas domésticas representadas com técnica suave e delicada.

⁸⁷ Edgar Degas (1834-1917) pintor, artista gráfico e escultor francês. Não pintava ao ar livre como seus contemporâneos impressionistas. Deixou inúmeras obras com a temática do balé.

⁸⁸ Juan Carlos Antonio Galliano Guillén (1960) nasceu em Gibraltar, estudou na *St. Martins College of Art and Design*, Londres. Foi o primeiro britânico a assumir o controle criativo de uma casa de moda francesa.

pelos intérpretes. Montagens por computação gráfica sobrepunham fotografias dos atores a pinturas, desenhos e fotos antigas.

Figura 5: Folhas de colagens (pranchas) das pastas de referências de Dona Glória e prima Justina.



Fonte: Acervo Beth Filipecki.

Diversos estudos, esboços em papel vegetal e experimentações produziram farto material imagético, que se presta à análise e permite acompanhar as sucessivas etapas do processo criativo até a corporificação das aparências por atores e atrizes.

A familiaridade com ritmos acelerados de produção e as experiências anteriores de Beth Filipecki com projetos de indumentária concorreram para o bom desempenho na construção de roupas, em curto espaço de tempo. Sua equipe reuniu aproximadamente 20 profissionais, dentre os quais: “estilistas e alfaiates, contramestres e costureiras, camareiras, guarda-roupeiros, assistentes, estagiários⁸⁹”, empenhados numa produção artesanal dinâmica, comprometida com a pesquisa e sutileza de detalhes, geralmente associadas a trabalhos de Filipecki.

Multiplicaram-se opções de figurinos, a partir de 60 bases de trajes femininos e das customizações empreendidas ao longo das gravações. Elementos dos trajes de Dona Glória,

⁸⁹ Beth Filipecki, *apud* MENEZES, 2008, p. 41.

mãe de Bentinho, ganhavam nova visualidade vestindo Capitu. Sobrepor tecidos e complementos contemplou a proposta de deixar leituras em aberto, reelaborando-as a cada cena. Nesse caso, a fragmentação estabeleceu unidade visual com o olhar do narrador, à medida em que ele mergulha no processo psicológico vertiginoso e destrutivo, a construir, desconstruir e reconstruir, novamente, um imaginário acerca da “primeira amada”⁹⁰.

Figuras 6 e 7: Detalhes de bases e peças customizadas. Beth Filipecki. 2015.



Fonte: Acervo Pessoal.

Empregar materiais alternativos e reutilizá-los, práticas usuais em projeto de figurino para televisão atende, nesse caso, à finalidade de *re-significar* e simular pertencimento a outro contexto. A reciclagem, como traço de união entre diferentes épocas da narrativa, está em consonância com as metas das equipes de direção de arte e fotografia.

A reutilização de matéria-prima é uma rotina em trabalhos de televisão, por razões econômicas de produção, custo e benefício. Mas nesse caso fundamenta-se também no jogo apaixonante e recorrente de memória. Ao utilizar, de modo recorrente, partes dos figurinos para construir outros figurinos, sem ficar presa a esquemas rígidos de cada personagem, pretendi atender a uma leitura arquetípica do romance de Machado de Assis. (Filipecki *apud* MENEZES, 2008, p. 42)

Optar por formas circulares e orgânicas atendeu a exigências da construção de sentido e singularidade de cada personagem. Pode ser citada como exemplo, a modelagem

⁹⁰ MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 250.

mais ampla da batina de Escobar, amigo seminarista de Bentinho. Quando Escobar se põe a dançar sobre a mesa, tal recurso acentua a graciosidade de seus movimentos, tornando-o sedutor aos olhos cheios de admiração de Bentinho. As diferenças entre os figurinos de Escobar e Bento perpassam a história de sua amizade, definindo-os individualmente e contrapondo traços característicos das personalidades.

A partir da obra literária reconstruiu-se o imaginário das três fases da vida de Bento Santiago e Capitu, conferindo-lhes visibilidade por meio dos figurinos e efeitos de luz. O ponto de partida foi a cronologia do texto original de Machado de Assis. Na infância e adolescência, prevaleceram a luminosidade e o colorido que remetem à inocência do amor infantil no aconchego do lar. A busca dessa luz levou ao movimento impressionista, no qual os pintores substituíram formas tradicionais de captação pictórica da luz passando a empregar uma técnica mais ágil. Buscavam fixar sensações visuais imediatas, sem retoques e com notas cromáticas puras⁹¹.

Figura 8: Cena da adolescência de Capitu e Bentinho, vividos por Letícia Persiles e César Cardadeiro.



Fonte: Memória Globo.

⁹¹ ARGAN, 1995. p. 75-77.

Na fase adulta, os figurinos de Bento aludem à pintura realista, segundo Filipecki, em tons acinzentados, para compor “os trajés do jurista burguês que lida com o trabalho e defende sua respeitabilidade”⁹². Nas gravatas observam-se cores, dobras e movimentos em ondas, insinuando-se, em Bento, uma contaminação simbólica do mar de Capitu.

A terceira fase corresponde ao envelhecimento de Bento, imerso no conflito psicológico, fruto de sua imaginação doentia. Cores escuras, sombrias, transmitem a profundidade de sua ruína e “a imagem distorcida de seu olhar é ressaltada pela luz expressionista”⁹³.

O simbolismo do mar definiu o conceito e a construção do figurino da personagem Capitu, metáfora de movimentos livres, contínuos, plenos de vitalidade e, por vezes, de mistérios insondáveis. Montagens fotográficas de Miguel do Rio Branco⁹⁴, que associam imagens de espuma do mar a efeitos similares em tecidos, motivaram a figurinista a incorporar espumas do mar à indumentária de Capitu⁹⁵. Sobre as camadas inferiores das saias, em especial, da Capitu menina, este artifício acentuou a delicadeza do vestido leve, das saias em tons claros, das superposições de tecidos transparentes e translúcidos. Pequenos adornos florais, emprestados ao jardim, entrelaçam-se aos vestidos, como filigranas, em delicadas composições.

Na maturidade, o aquecimento das emoções, pediu um colorido mais intenso. Alternaram-se azuis, verdes profundos como o oceano, violetas e tons quentes, do vermelho ao vinho. Um corte oblíquo remete ao decantado ‘olhar enviesado’ de cigana, lembrado pelo narrador como sinal de astúcia e dissimulação. Flores, que anteriormente

⁹² Filipecki *apud* SILVA e MILLECO, 2017.

⁹³ Filipecki *apud* SILVA e MILLECO, 2017.

⁹⁴ Miguel do Rio Branco (1946), artista brasileiro: pintor, fotógrafo, diretor de cinema e criador de instalações multimídia.

⁹⁵ RIBEIRO, 2015, p.45 e p.178 (anexo).

adornaram os vestidos da adolescência, incorporam-se a arranjos para cabelos na idade adulta. Avolumam-se os vestidos, aprofundam-se as dobras da roupa, índices do temperamento resoluto de Capitu, que levou a figurinista a evitar “excessos de domesticação, desenhando roupas turbulentas, belas, vivas nas gaiolas dos seus quatro metros de armação de saias”⁹⁶.

Figura 9: O Mar de Capitu: Saia do casamento/baile. Beth Filipecki. 2015.



Fonte: Acervo Pessoal.

Pequenos detalhes: um corte enviesado, preguinhas, dobras, nuances de cor, pedacinhos que reunidos ou intercambiados transmitem sensações, induzem a percepções sobre personagens e suas relações complexas dentro da trama. Os fragmentos configuram uma unidade visual entre a construção do figurino e o olhar do narrador, costurada pelo fio das suas recordações.

Machado narra em camadas construídas pela memória do protagonista. Da mesma forma, o figurino é construído utilizando camadas de diferentes tecidos tingidos à mão. Para mim as sobreposições, com suas dobras e desdobramentos, representam máscaras e a “fantasmagoria” de Bento Santiago; doente imaginário habitado por seus fantasmas que retornam para assombrá-lo e a nós! (Filipecki *apud* SILVA e MILLECO, 2017)

De acordo com as memórias de Bento, a matriarca D. Glória, sintetiza o modelo de amor maternal. Virtuosa, transita entre o altar e o genuflexório, ora como santa, ora como

⁹⁶Beth Filipecki *apud* MENEZES, 2008, p. 44.

devota. Deixa transparecer a condição de viúva no vestir aristocrático e austero, afirmativo do recolhimento esperado das mulheres respeitáveis, que deviam resguardar-se. A profunda religiosidade confirma-se pelas medalhas, terços e véus que usa como complementos e compõem *toilettes* sóbrias e apropriadas. Respeitável e ativa, a matriarca assume ares de rainha, soberana do lar. Um molho de chaves que traz preso à cintura denota o *status* de senhora absoluta de seus domínios.

Figura 10: D. Glória, como rainha-mãe de Bentinho. Vivida por Eliane Giardini.



Fonte: Memória Globo.

Figura 11: Retrato de Marie Laurent por Félix Nadar.



Fonte:
<<https://br.pinterest.com/twafordizzy/felix-nadar/>>.

Para o penteado de D. Glória a inspiração veio de uma fotografia de 1856, feita no estúdio de Félix Nadar⁹⁷, que mostra Marie Laurent⁹⁸ com penteado preso e adornado por pente de tartaruga. Esta imagem, presente entre as colagens da prancha de referências para caracterizar D. Glória, coincide com a descrição de Dom Casmurro ao evocar a mãe, com os cabelos “em bandós”, fixos “sobre a nuca por um velho pente de tartaruga⁹⁹”.

⁹⁷ Felix Nadar (1820-1910) fotógrafo, caricaturista francês dedicou-se à fotografia ainda em seu início. Foi um dos pioneiros a usar iluminação artificial em seu estúdio, em Paris, que sediou a primeira exposição dos pintores impressionistas em 1874.

⁹⁸ Marie Laurent (1826-1910), nome de solteira de Marie Laurent Pasteur. Ela teve importante participação nas pesquisas de seu esposo Louis Pasteur, famoso químico e bacteriologista francês. Atuou sempre, ao lado dele, como secretária, relatora e assistente científica.

⁹⁹ MACHADO DE ASSIS, 1997, p.26.

Ao analisar sua própria experiência desafiadora, a figurinista avaliou de forma positiva a oportunidade para aproximações e transbordamentos criativos.

Se a arte vive das adversidades, em Capitu, campo propício para imaginação, transitamos por múltiplas e novas linguagens visuais, novas formas de uso de lentes, novas tecnologias de alta definição para TV, sem a utilização de efeitos digitais, procurando novas estéticas com conteúdos diferenciados, fora dos clichês, iluminação menos convencional, posições de câmera, que acabam fluindo em ideias criativas. (Filipecki *apud* MENEZES, 2008, p. 45-46)

Liberdade criativa e independência contribuíram para a construção simbólica de personagens, delineando seus aspectos sociológicos e psicológicos, no desenvolvimento de uma narrativa audiovisual integrada por múltiplas linguagens e diferentes expressões artísticas, eruditas e populares, coerentes com as direções apontadas por Machado de Assis.

Machado é singular na maneira de reunir fatos e pessoas. Seu texto permite idas e vindas entre diferentes universos. O que vemos nos figurinos de Capitu é o resultado de um processo de seleção de imagens orientado pela pesquisa e pela interação com as equipes de produção e direção. (Filipecki *apud* SILVA e MILLECO, 2017)

A proposta de “encantar pela imagem”, mencionada por Filipecki, fundamentou o projeto, orientou escolhas simbólicas e materiais, que valorizaram e realçaram tom e ritmo do teatro operístico. A relação afetiva da figurinista com o projeto de indumentária transparece ao longo do processo criativo. Afirma sua convicção de que é preciso “colocar o coração no projeto”¹⁰⁰ sem perder de vista a função do figurino na teledramaturgia, como parte importante de uma construção coletiva.

Considerações Finais: por uma estética do coração

O coração faz pulsar interiormente o desejo de expressar nos trajes a linguagem textual, a fabular, a

¹⁰⁰ Filipecki *apud* SILVA e MILLECO, 2017.

*construir narrativas, a tecer as
redes de conexões.
Beth Filipecki*

*A criação não existe sem um mergulho
para entender e refletir
Beth Filipecki*

A personagem de Machado de Assis que mais dividiu a opinião da crítica literária talvez tenha sido Capitu. A questão deixada no ar a respeito de sua culpa ou inocência exerce o fascínio dos enigmas. Alguns críticos argumentam a favor da fidelidade de Capitu, porque a única versão dos fatos de que dispomos não é confiável. Foi elaborada pelo homem que se considera vítima de traição.

A imagem de Capitu corresponde à dúvida expressa por Bentinho/Dom Casmurro, na forma de indícios contaminados, para nos direcionar e enredar numa armadilha narrativa. Permanecerá sempre o mistério quanto à possibilidade de traição. A verdadeira essência de Capitu sempre nos fugirá, como escapou ao próprio Bento Santiago.

Na minissérie *Capitu* os figurinos nasceram das sementes lançadas por Machado de Assis. Em campo fértil, desabrocharam, adquiriram forma e cor, vestiram as memórias delirantes de Dom Casmurro, conferiram-lhes materialidade. O vestir articulou-se aos espaços arquitetônicos, à luz, caracterizou personagens que guardavam em si a atmosfera de todos os tempos. Configurou a interface entre Arte e Design de Moda.

Como parte da construção coletiva, o figurino contribuiu para estabelecer diálogo com a obra de Machado de Assis, expondo a vida como ópera, remetendo, metaforicamente, ao mundo social das aparências. Entrelaçam-se aos fios da trama, com alusões à superficialidade e à hipocrisia reinantes na sociedade do Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX.

Beth Filipecki empregou, mais uma vez, seu método de construção progressiva do figurino, conectando-o ao caráter atemporal e universal das memórias de Dom Casmurro, a desconstruir cronologias, ressaltar aspectos sociais e existenciais intrínsecos da natureza humana em qualquer tempo.

O tecer redes e conectar disciplinas ou áreas afirma tanto a singularidade quanto possíveis convergências. Mostra a compreensão da importância de trocas profissionais entre práticas e saberes. Chega-se a essa constatação analisando os projetos interdisciplinares de indumentária criados por Beth Filipecki. Nestes, diluem-se contornos, as áreas passam a cooperar e dialogar, materializando-se inter-relacionadas no projeto, da forma previamente planejada, segundo princípios enunciados por Villém Flusser.

Atribuindo relevância ao “mergulho para entender e refletir” na gênese do processo de criação, Filipecki reforça o valor da pesquisa, da informação e do compartilhar conhecimentos na prática do ofício. No aspecto afetivo, a busca da “estética do coração” segue os passos e orientação de Machado de Assis, mas sugere um transbordamento desse mar de Capitu em futuros projetos.

Chama-se, portanto, atenção para a contemporaneidade do projeto de figurino de Capitu, a amalgamar aspectos visuais, formais e simbólicos, a aproximar e articular linguagens, a construir pontes entre temporalidades, saberes e fazeres, a tecer diálogos e propor reflexões.

Referências

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*, 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- BERRINI, Beatriz. A casa: uma em Machado, outra em Eça. In: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte (org.). *Recortes Machadianos*. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Aula ministrada na PUC-Rio*. Rio de Janeiro: 05/09/2008.
- CASTILHO, Kátia; MUNIZ, Rosane; VIANA, Fausto. Entrevista de Beth Filipecki. In: *D'Obras*. São Paulo, n. XXX, p.133-143, 2012.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FILIPECKI, Beth. *Entrevistas concedidas às autoras em atelier e PROJAC*. Rio de Janeiro: 2012, 2014 e 2015.
- FLUSSER, Villém. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do Design e da Comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Dom Casmurro*. Santiago: O Globo/Click Editora, 1997.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1988.
- Memória Globo*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 5 jul. 2015.
- MENEZES, Elisa. Arte na TV: a minissérie Capitu. In: *Revista Luz e Cena*. São Paulo: Editora Música & Tecnologia, Ano XI, n. 113, p.36-45, dez. 2008.
- RIBEIRO, Marianna Millecco. *Capitu: Análise de um figurino e por um resgate e reconstrução da metodologia de trabalho de Beth Filipecki*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. 2015. Dissertação (Mestrado).
- SILVA, A. C.S da e MILLECO, M. Entrevista com Beth Filipecki, figurinista de Capitu (2008). In: *Machado de Assis Linha*, vol.10, n.20. São Paulo: Jan/Abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198368212017000100147&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 10 de jun. 2017.
- SOUZA, G. de M. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.1987.
- STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.
- VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (org.). *O Traje de Cena como Documento*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2015a.
- _____. *Para vestir a cena contemporânea*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2015b.
- _____. *Diário de Pesquisadores: Traje de Cena*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2012.
- WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MARGARIDA MAX E OS BASTIDORES DO TEATRO DE REVISTA

Cardoso, Renata; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
renatacs@gmail.com¹⁰¹

Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia

Resumo: Este artigo trata de uma faceta pouco conhecida do trabalho de Margarida Max. A atriz, que ficou famosa como vedete de teatro de revista, atuou também como responsável pelo figurino de diversos espetáculos. São abordados aqui aspectos relacionados à imagem pessoal construída pela atriz, e ao ofício de figurinista teatral, notadamente no início do século XX no Brasil.

Palavras-chave: Traje de cena, Teatro de revista, Margarida Max

Abstract: This article deals with a barely known aspect of Margarida Max's work. Well known as a starlet at revue theater, the actress performed also as a costume designer in many plays. This article aims to approach some aspects related to Margarida's personal image construction, as well as the costume designer profession, particularly in Brazil's early 20th century.

Key words: Costumes, Revue Theater, Margarida Max

Introdução

Margarida Max foi uma das mais famosas vedetes do teatro de revista nas décadas de 1920 e 1930. Na companhia que levava seu nome, participou de diversos espetáculos como primeira atriz. Mas Margarida tem ainda uma faceta pouco conhecida: a de figurinista teatral. Este artigo pretende resgatar um pouco da história da artista de talentos múltiplos, ao passo em que investiga o próprio fazer teatral da época, pelo viés do traje de cena.

¹⁰¹ Professora de Indumentária e Maquiagem da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É graduada em Artes Cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro, concluiu o mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia, e atualmente cursa o doutorado em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo.

Margarida Max, uma atriz versátil

Filha de pais italianos radicados no Brasil, Margarida D’Alexandre Tocatelli nasceu na cidade de São Paulo, a 24 de abril de 1902. Poucas são as informações encontradas a respeito de sua infância e adolescência. Também são imprecisos os dados referentes ao início de sua carreira no teatro. Tudo indica que por volta dos 16 anos Margarida morava na cidade de Franca, no interior paulista. Nessa época começou a atuar como atriz nas companhias que passavam pela cidade. Entre os anos de 1916 e 1918 Margarida esteve viajando por diversas cidades do interior e na capital de São Paulo, acompanhando as companhias teatrais de Ivo Lima, Joaquim de Oliveira e provavelmente Alzira Leão. Foi também nessa época que adotou seu nome artístico, Margarida Max. O sobrenome Max parece ter sido “emprestado” do noivo de Margarida, Jeronymo Maximo, com quem se casou, e a quem solicitou o divórcio em 1927.

No início da carreira, a atriz atuava tanto em companhias dramáticas quanto em companhias de operetas e revistas. Passou pela Companhia de Operetas e Revistas do Teatro Boa Vista, de São Paulo, pela Companhia Brasileira de Comédias de Abigail Maia, no Rio de Janeiro, pela Companhia Procópio Ferreira, em São Paulo, até finalmente chegar à Companhia Nacional de Revistas, da empresa Rangel & Co., no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro. Sua estreia na trupe se deu em 1924, com o espetáculo *A La Garçonne*, um enorme sucesso, que alavancou sua carreira. O espetáculo, considerado um dos maiores êxitos de todos os tempos no Brasil (VENEZIANO, 2010), foi inspirado no romance *La Garçonne*, de Victor Margueritte (1922).

A revista foi um dos maiores sucessos do ano. Na crítica ao espetáculo feita por Mário Nunes, porém, era pontuada a falta de um guarda-roupa mais rico e vistoso, assim como de um corpo corista mais elegante e com melhores marcações

coreográficas¹⁰². Neste mesmo ano a atriz ainda passou pela Moderna Companhia de Revistas, organizada por Eduardo Victorino no Teatro Lyrico (RJ), mas o contrato durou apenas três meses. Em dezembro de 1924 Margarida retornou ao Teatro Recreio e, no ano seguinte, a companhia já levava seu nome.

O ano de 1925 marca o início da parceria entre Margarida Max e Manuel Pinto, empresário português radicado no Brasil. Pelos seis anos seguintes a Companhia Margarida Max fazia enorme sucesso no Rio de Janeiro e mesmo em São Paulo. Várias foram as configurações da companhia, que se desfez e refez algumas vezes, por diferentes motivos. Alguns dos mais famosos artistas de revista da época passaram pela trupe, assim como aclamados cenógrafos e reconhecidos profissionais das diversas áreas da técnica teatral. Ao longo desses anos, a companhia apresentou sucessos marcantes do gênero, como as revistas *Comidas, meu santo; Amendoim torrado; Guerra ao mosquito!* e *Brasil do amor*, entre outras. Em 1931 a parceria com Manuel Pinto chega ao fim.

Margarida ficou afastada dos palcos durante todo o ano de 1932. Nesse período foi estudar canto, e em 1933 voltou à cena como a figura central de uma companhia de operetas montada pelo empresário N. Viggiani no Teatro João Caetano. Nesta temporada foram apresentados os espetáculos *Kelani; Vênus; Rhapsódia carioca* e *Mariusas*. A atuação como cantora surpreendeu positivamente os críticos, que a princípio estavam descrentes do potencial da atriz. Mas Margarida sonhava tornar-se cantora lírica e era uma mulher determinada. De acordo com Brício de Abreu (1963), foi na companhia do Teatro João Caetano que a atriz encontrou o grande romance de sua vida – Marcel Klass, maestro, músico e cantor com quem viria a se casar. Klass foi também um grande parceiro profissional.

¹⁰² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/29659>. Acesso em: 18 mar. 2016.

Ao fim da temporada, Margarida e Marcel seguiram para São Paulo. Juntos, participaram de espetáculos diversos, recitais, programas de rádio, e organizaram a Companhia Margarida Max de Operetas e Revistas, que estreou em abril no Cassino Antártica. A opereta de estreia foi *Vênus*, seguida por *Kelani*, e pelas revistas *Tiro e queda* e *Aguenta, Felipe!* Em 1935 voltaram a residir no Rio de Janeiro. Margarida começou a cantar na Rádio Ipanema e em setembro o *Jornal do Brasil*¹⁰³ anunciou que o casal havia assinado com a rádio um contrato vultoso.

Permaneceram na Rádio Ipanema até o ano seguinte. Em abril de 1936 a Empresa Paschoal Segreto contratou a Companhia de Revistas e Operetas Margarida Max e Mesquitinha para atuar no Teatro Carlos Gomes. Mais uma vez a atriz aparece como empresária de sua companhia, desta vez unida ao comico com quem já havia trabalhado diversas vezes. A estreia foi em maio, com a revista *Pacificação*. Paiva (1991) afirma que “a revista inaugural traduziu-se num triunfo daqueles com os quais [Margarida] conviveu toda a vida” (1991, p. 418). A crítica de Mário Nunes para o *Jornal do Brasil*¹⁰⁴ exaltava o público, os autores, os artistas, a dança, os cenários e figurinos, a música... enfim, uma revista que contentava os espectadores. Essa temporada contou ainda com a opereta *Lili* e com a revista *Trampolim do diabo*.

O ano de 1937 reservou um grande triunfo para Margarida Max: em maio, a atriz realizou seu sonho de se tornar cantora lírica, protagonizando a ópera *Tosca*, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em julho, cantaria o terceiro ato da mesma ópera com Vicente Celestino, no Teatro João Caetano. Segundo Paiva (1991, p. 490), a atriz atuou na ópera inclusive fora do Brasil, no Teatro Colón de Buenos Aires. No final do ano Margarida participaria

¹⁰³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/56985>. Acesso em: 7 mai. 2016.

¹⁰⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/64419>. Acesso em: 7 mai. 2016.

ainda de festivais esporádicos, mas nada superaria a vitória alcançada no Municipal.

A partir desse momento, a carreira da atriz-cantora entrou em declínio. Os próximos anos seriam marcados por diversas tentativas de se estabelecer como cantora lírica, mas todas fracassadas. Apesar da dedicação e do investimento feitos por Margarida Max, sua carreira como cantora não deslanchou. Embora não estivesse completamente afastada dos palcos – continuava participando de festivais artísticos, homenagens e espetáculos pontuais – seu retorno como primeira figura de uma companhia só aconteceria em 1942. A convite de Álvaro de Oliveira e Vicente Mideia, a atriz organizou uma nova Companhia Margarida Max, na qual apareceu – do alto de seus quarenta anos – como estrela e também como diretora geral.

No Teatro João Caetano foram apresentados os espetáculos *Marcha soldado*; *Segunda frente*; *Entra na bicha!*; e *Edição final*. Paiva (1991) afirma que os empresários não pouparam esforços para proporcionar um regresso majestoso a Margarida, contratando um elenco vasto e nobre, além de profissionais de peso para a parte técnica.

Apesar do empenho, os espetáculos não fizeram muito sucesso. Na crítica feita à *Edição final*, Nunes resume o sentimento da temporada: “os espetáculos da Companhia Margarida Max (...) mantiveram, de princípio a fim, o mesmo feitio: montagem bonita e luxuosa, o atrativo do canto lírico pela estrela e das canções de Marcel Klass e ... uma falta de graça quase completa”¹⁰⁵. No entanto, vale ressaltar a coragem e o ímpeto de Margarida por voltar à cena como estrela, diretora e figurinista, num momento em que nomes como Jardele Járcolis e Walter Pinto já estavam confortavelmente estabelecidos e vitoriosos, ditando modas e tendências, enquanto Margarida tinha como principal trunfo o prestígio acumulado em seus dias de glória – e

¹⁰⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_06/20800>. Acesso em: 4 jun. 2016.

que ainda a fizeram render uns bons momentos em cena, apoiada por seu saudoso público.

Após permanecer afastada do palco por quase dez anos, Margarida fez uma última reaparição em 1952, como parte da Companhia Luiz Galvão. Marcel Klass também estava em cena. Sobre o reaparecimento da estrela, escreveu Mário Nunes:

Margarida Max apresentou-se com a linha de grande dama, elegantemente trajada. Representou com alma e suavidade um *sketch* dramático *Presente de Natal* e, com graça, um outro cômico *Uma prova de amor*; mostrou que sua voz conserva as qualidades, firme e afinada, que tanto renome lhe deram, enquanto sua figura é, como dantes, simpática e atraente. O público foi pródigo em aplausos.¹⁰⁶

Essa parece ter sido a despedida dos palcos de Margarida Max, que faleceu poucos anos depois, em fevereiro de 1956. Ao longo de sua carreira, a atriz participou de incontáveis espetáculos, festas artísticas, festivais beneficentes; participou incansavelmente das atividades da Casa dos Artistas; organizou por anos o baile infantil de carnaval da Empresa Pinto, no Teatro João Caetano e no República. Muito querida pelo público e pela imprensa, foi a primeira atriz a ganhar o concurso de Rainha dos Teatros, organizado pela Gazeta de Notícias, em 1926. Foi uma das vedetes mais famosas do teatro de revista brasileiro. Uma atriz bem-sucedida financeiramente, que perseguiu seus ideais artísticos, avançando na carreira, e abrindo espaços para as que vieram na sequência.

Margarida Max, uma mulher perseverante

Determinada e decidida, Margarida tinha um temperamento forte. Perseguiu seus ideais com afinco. Muito dedicada ao trabalho, mas também bastante ligada a sua família. Era a filha mais velha, e tinha três irmãos: Luís, Olga e Amélia. De seus relacionamentos amorosos, tem-se o indício do primeiro marido, Jeronymo Maximo. Paiva (1991) afirma que a atriz manteve um romance com o empresário Manuel

¹⁰⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/25726>. Acesso em: 4 jun. 2016.

Pinto, provavelmente na mesma época em que este financiava sua companhia. Já na década de 1930, Margarida casou-se com Marcel Klass, com quem viveria até o momento de sua morte. Apesar de gostar muito de crianças, Margarida nunca teve filhos.

Ainda muito nova, com apenas 14 anos, começou a atuar no teatro. Em pouco tempo foi embora da cidade do interior paulista onde morava, para se arriscar na capital. De lá, foi para o Rio de Janeiro, centro da produção teatral do país, deixando sua família em São Paulo. Anos mais tarde, parte da família passaria a residir no Rio de Janeiro também. Mas vale apontar que Margarida parece não ter tido receio de se afastar da família no interior e partir para onde fosse preciso, na tentativa de seguir a carreira artística.

É importante compreender o que isso significava na época. A profissão de atriz, muitas vezes, não era bem vista pela sociedade, como explica Andrade:

Em razão do forte preconceito que rondava então a profissão de atriz, considerada até mesmo, em determinados casos, uma variante do exercício da prostituição, isso só seria, em geral, permitido às que já faziam parte daquele mundo por meio dos laços familiares ou às que tinham origem estrangeira e que, por estarem afastadas dos núcleos repressivos originais, em busca de melhores condições de vida, viam com menos desconfiança esse tipo de manifestação artística (ANDRADE, 2008, P. 12).

Neste contexto, as mulheres que optavam por esse caminho geralmente encontravam dificuldades para manejar os diferentes papéis sociais que representavam. Era complicado, por exemplo, conciliar carreira e casamento. Das mulheres, era esperado que se casassem e cuidassem da casa, do marido, dos filhos. O casamento proporcionava à mulher crédito social, mas ao mesmo tempo direcionava-a para uma vida doméstica e em subordinação à figura hierárquica que comandava – o marido. Essa estrutura social era completamente incompatível com o cotidiano de um profissional de teatro. Geralmente atrizes e atores

trabalhavam todos os dias da semana, sem folga. Havia sessões de segunda a segunda. Durante o dia havia ensaios, durante a noite, apresentações. Assim, abraçar o mundo do teatro trazia a possibilidade de emancipação financeira, ascensão social, reconhecimento do público; mas, ao menos para as mulheres, neste horizonte figurava também a marginalização sofrida por aquelas que não se enquadravam nos moldes do casamento convencional. Muitas vezes era necessário escolher entre constituir uma carreira artística, e ter uma família tradicional, com marido e filhos. Muitas abriram mão de uma ou outra coisa.

Entrar numa carreira artística implicava se deparar com essas questões, e assumir os riscos. Margarida, ao que tudo indica, conseguiu conciliar a vida afetiva com a carreira. Acredito que boa parte do êxito se deva ao fato de a atriz ter se relacionado prioritariamente com homens que eram também da área teatral.

Margarida se estabeleceu rapidamente após o sucesso de *A la garçonne*. Era uma mulher financeiramente independente. Em 1929, estava entre as 122 mulheres portadoras de habilitação para dirigir no Rio de Janeiro. Ia trabalhar dirigindo o próprio automóvel desde 1927, pelo menos. Em 1930, foi apontada como a artista que maiores vencimentos havia tido até a data, no Brasil. A vedete bateu o recorde dos ordenados teatrais, ultrapassando a marca anteriormente conquistada por Leopoldo Fróes, então considerado um dos melhores atores do país¹⁰⁷.

Ao fazer sucesso no teatro de revista, tratou de registrar o nome Companhia Margarida Max junto à Diretoria Geral da Propriedade Industrial¹⁰⁸, e assim levava a marca onde fosse; isso possibilitou que mesmo após o fim da parceria com Manuel Pinto, a atriz pudesse diversas vezes remontar a companhia com seu nome, independente de que empresário a estivesse financiando.

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/175102/382>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2129059/pg-47-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-17-12-1930/pdfView>>. Acesso em: 10 mai. 2015.

Com a revista *A la garçonne*, além de ter sido alavancada ao sucesso, Margarida deixou claro que tipo de atriz seria dali em diante: uma profissional atenta à moda e às novas tendências, que dialogava com a modernidade na vida pessoal e nos palcos. De acordo com Veneziano,

A la Garçonne falava de vários assuntos da atualidade e fazia rir até das injustiças sociais, mas seu grande trunfo era a sintonia total com o seu tempo e o contexto cultural universal. Margarida Max e suas coristas, para fazerem o número *Tudo à la garçonne*, cortaram seus cabelos bem curtos, como mandava o figurino e lançaram moda. A revista foi levada a várias cidades do Brasil (VENEZIANO, 2011, p. 65).

A moda dos cabelos curtos lançada por Margarida e suas coristas foi adotada por moças das capitais e do interior. Na década de 1930, outro episódio interessante: a atriz apareceu em público trajando calças, fato que foi noticiado nos jornais da época. Era 13 de maio – dia da abolição da escravatura no Brasil. No dia seguinte, Benjamim Costallat afirmou no *Jornal do Brasil*¹⁰⁹ que a atriz apareceu na cidade vestida de homem, trajando um jaquetão. Em tom de pilhéria, classifica o gesto como um ato de heroísmo, como uma audácia.

Na mesma edição do jornal, foi publicada outra nota sobre o fato. Um autor não identificado fala sobre a masculinização das artistas Sonia Veiga, Lely Morel e Margarida Max, ao trajarem calças. Esta nota, entretanto, antes de fazer chiste com o fato, considera tal atitude um prenúncio de modernidade:

Ontem Margarida Max andou na cidade deslumbrando os olhos invejosos das outras mulheres com seu lindo terno branco... Elas olhavam, olhavam, mas ainda não têm a necessária coragem de imitar...

Entretanto, o tempo se incumbirá de masculinizá-las, e muito breve o Rio de Janeiro poderá assistir na avenida, aos sábados, o desfile das belas cariocas no traje único...¹¹⁰

¹⁰⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/32858>. Acesso em: 7 mai. 2016.

¹¹⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/32880>. Acesso em: 7 mai. 2016.

Duas semanas depois, a revista *O Cruzeiro*¹¹¹ publicou uma foto de Margarida Max trajando calças, “como se fora um rapaz”, e afirmando ser a atriz entusiasta da nova moda desde os primeiros instantes. A matéria, escrita por J.M. de Santa Rosa, versava sobre a transformação de Margarida Max em cantora, e sobre a temporada de sucesso que estava cumprindo no Teatro João Caetano.

Figura 1: Margarida Max trajando calças

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/44369, 2016>.



Margarida Max, além de atriz e empresária, figurinista

Ao longo de sua carreira artística, Margarida foi responsável pelo figurino de pelo menos 16 espetáculos. Não foram encontradas informações sobre a ficha técnica de todos os espetáculos em que a atriz participou, então reproduzo a seguir os títulos das peças em cujos cartazes, ou em notas de divulgação do espetáculo, aparece o nome de Margarida Max como responsável pelo figurino. Do período

¹¹¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/9264>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

da Companhia Margarida Max financiada por Manuel Pinto, são os seguintes títulos: *Amor sem dinheiro* (1925); *As encantadoras* (1926); *A mascote* (1926); *Braço de cera* (1927); *Viva a paz* (1927); *É da pontinha* (1927); *Para todos* (1927); *Guerra ao mosquito!* (1929); *Mineiro com botas* (1929); *Por conta do Bonifácio* (1929); *Brasil do amor* (1931); *Nada de novo na frente* (1931); *É do balacobaco* (1931). Do período do reaparecimento da Companhia Margarida Max na década de 1940, são as montagens: *Marcha, soldado* (1942); *2ª frente* (1942) e *Edição final* (1943).

Cabe aqui uma reflexão sobre qual era (ou como era) o trabalho do figurinista à época. Em primeiro lugar, chama atenção a pouca informação que se tem sobre esses profissionais. Como se sabe, o teatro de revista produzido a partir da década de 1920 no Brasil acompanha o modelo europeu, em que a *féerie*¹¹² ganha cada vez mais destaque. Isso significa que o aparato visual da cena cresce muitíssimo em importância, passa a ser um elemento primordial. Os cenários e os trajes de cena, então, são elementos fundamentais nesse panorama. E praticamente em todas as críticas a espetáculos de revista lidas até agora, o crítico sempre menciona os aspectos visuais da cena. Seja para elogiar ou para reclamar, trajes de cena e cenários têm espaço garantido na crítica especializada. O mesmo já não acontece com a divulgação do nome desses profissionais, por exemplo.

Se analisarmos em termos de publicidade, notaremos uma hierarquia clara em que o cenário e respectivamente os cenógrafos têm maior importância que os figurinos e os figurinistas. Ao investigar os cartazes de divulgação das peças, publicados nos jornais em dias de estreia, vemos que muitas vezes há informação sobre os cenógrafos responsáveis. Algumas vezes são indicados, inclusive, o nome do cenógrafo que pintou cada cortina ou cada telão

¹¹² “Termo francês que vem de fée que quer dizer ‘fada’. O termo passou a designar um gênero de espetáculos mágicos e deslumbrantes” (FARIA, 2012, p. 442).

dos quadros de uma revista. A informação a respeito dos figurinistas, ao contrário, é escassa. Poucas vezes são mencionados os nomes dos profissionais responsáveis pelo figurino de uma peça. E mesmo quando são, fica difícil delimitar com precisão o âmbito de atuação de tais artistas. Por exemplo, na estreia de *Amor sem dinheiro* foi publicada no jornal *O Imparcial* uma nota na qual podia-se ler:

O guarda-roupa, riquíssimo, parte confeccionado nos “ateliers” da empresa, e parte nas casas “A Vogue” e “A Guanabara”, obedeceu à orientação e gosto artístico da “divette” Margarida Max, que reaparecerá neste novo original.

Os figurinos foram escolhidos e imaginados por M. Pinto.¹¹³

Não é possível identificar o que seria exatamente a orientação dada por Margarida Max. Mas o fato de a nota mencionar que os trajes obedecem ao “gosto artístico” da “divette” já traz consigo a ideia de que a atriz teria um gosto distinto, apurado, uma garantia dada ao espectador a respeito do valor artístico do figurino, como um selo de qualidade. A nota diz ainda que parte dos trajes foi confeccionada nos ateliês da empresa M. Pinto, e parte em lojas especializadas. Provavelmente, a parte confeccionada pelas lojas seria relativa aos trajes mais luxuosos, e mesmo sociais. A parte confeccionada pelos ateliês da empresa provavelmente eram os trajes mais fantasiosos, usados por vedetes e coristas, as alegorias, e aqueles complementados por exuberantes adereços. Cabe ainda aqui avaliar como se dava a parceria entre Margarida Max e Manuel Pinto, já que a nota diz que o empresário teria escolhido e imaginado os figurinos. Pode ser que eles trabalhassem juntos, resolvendo os grupos de trajes, mas também pode ser que cada um ficasse responsável por distintos núcleos. É difícil alcançar com exatidão como se dava esta mecânica, já que os dados são escassos.

¹¹³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/25324>. Acesso em 7 mai. 2016

Figura 2: Margarida Max na revista *Amor sem dinheiro*. Margarida max e Manoel Pinto assinaram o figurino do espetáculo



Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/111031_02/11910>, 2016

Outro ponto a ser questionado diz respeito à veracidade ou precisão das informações publicadas nos jornais. Sobre a peça *As Encantadoras*, posterior a *Amor sem dinheiro*, foi publicada no jornal nota muito parecida sobre os trajes de cena:

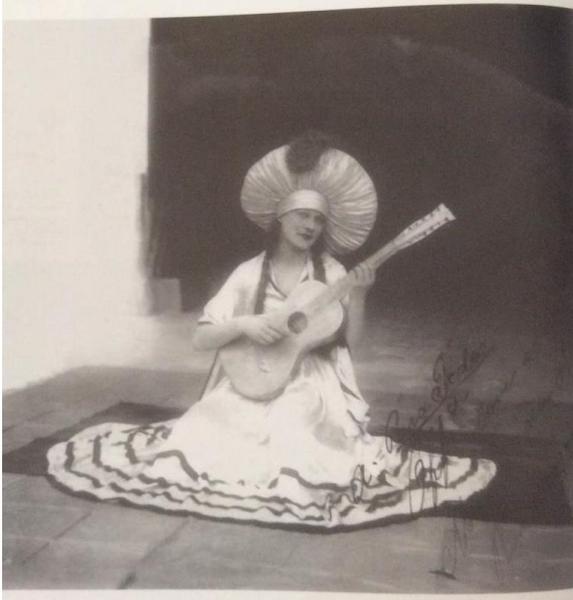
O guarda-roupa luxuoso e original (...) foi confeccionado parte nos ateliers da empresa e parte em várias casas de modas desta Capital, sob a orientação artística da "divette" Margarida Max, obedecendo a figurinos escolhidos e imaginados pelo empresário M. Pinto.¹¹⁴

A redação da nota é praticamente igual, o que nos leva a levantar a possibilidade de as informações terem sido copiadas de uma peça para outra, mesmo que não correspondessem à verdade exata dos fatos. Em vários outros momentos, aparece no cartaz de divulgação das peças a informação de que o guarda-roupa teria sido confeccionado sob a direção de Margarida Max. Contudo, não

¹¹⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/44369>. Acesso em 7 mai. 2016.

se sabe o que uma diretora de figurinos fazia exatamente na época... pode ser que desenhasse os figurinos, pode ser que supervisionasse o trabalho de outros criadores e das costureiras, pode ser que escolhesse peças prontas nas lojas especializadas.

Figura 3: Margarida Max na revista *As encantadoras*.



Fonte: ANTUNES, 2004, p. 228

Estando ou não à frente do figurino, Margarida supervisionava essa parte da linha de produção, como fica claro na pequena entrevista publicada no *Jornal do Brasil* de 13 de junho de 1926, por ocasião da estreia de *Dentro do brinquedo*. Durante a entrevista, a atriz é interrompida por uma corista, para que acompanhe sua prova de roupa. Margarida então afirma ao jornalista que estaria “em toda a linha” da montagem do espetáculo.

Anos mais tarde ela mesma diria, em entrevista à revista *O Cruzeiro* de 05/09/1931, que essa era uma das áreas em que ela gostava de se envolver:

Ao tempo de minha própria companhia de revistas tinha prazer em colaborar com os autores das peças, não nos enxertos em cena, porém na concepção e feitura do guarda-roupa. Recebia deles o roteiro dos tipos, dos quadros, das fantasias, e dava largas também à minha fantasia na idealização dos vestuários e adereços de cena.

Quando a cena ou o quadro se passava em determinada época era preciso estudar um pouco os costumes para evitar os anacronismos e desacordos que são sempre ridículos.¹¹⁵

Importante ressaltar que muitas vezes, quando a companhia tinha verba suficiente, os materiais de cena – incluindo-se aí os figurinos – eram importados da Europa. De lá vinham não apenas as ideias, mas também parte dos objetos. Margarida Max, sempre atenta ao que se passava no teatro, acompanhava também a chegada dos elementos, aproveitando o intervalo entre o ensaio de uma cena e outra¹¹⁶.

Após a estreia de *É da pontinha*, Margarida Max foi mencionada em várias críticas como atriz que já atestou seu lugar entre a simpatia do público e garantia de bom gosto quando atuava também como responsável pelos figurinos. O *Jornal do Brasil* do dia 15/05/1927¹¹⁷ publicou uma nota explicitando o cotidiano de trabalho da atriz: de manhã cedo pegava seu automóvel, ia à igreja, e de lá seguia para o Carlos Gomes, onde passava a manhã junto das costureiras resolvendo questões referentes ao figurino da peça em produção; após o almoço, entre o ensaio de uma cena e outra, discutia sobre os figurinos e cenários com os artistas especialistas. À noite realizava as apresentações da peça em cartaz. Segundo o periódico, a estrela se preocupava com as atividades da companhia tanto quanto o empresário Manoel Pinto.

¹¹⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003581/5737>>. Acesso em: 3 mai. 2016.

¹¹⁶ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/48194>. Acesso em: 3 mai. 2016.

¹¹⁷ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_04/55606>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Figura 4: Margarida Max na apoteose da revista *Onde está o gato?*.
Figurinos de Marques Porto.



Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/305138/2530?pesq=mosquito>, 2017.

Os jornais da época indicavam ainda que, na Companhia Margarida Max, não só a estrela mas também todas as coristas usavam figurinos de gosto apurado, e feitos sob medida – fato que hoje em dia parece corriqueiro, mas na época denotava grande investimento, já que era comum o reaproveitamento de trajes de cena.

Margarida era uma atriz versátil, e interpretava desde o personagem tipo caipira até a vedete principal, passando pela baiana estilizada. Como vedete, apresentava-se em cena sempre ricamente vestida, e aos poucos essa ideia vira um imaginário associado à atriz. A elegância fazia parte da construção de sua imagem dentro e fora dos palcos. Também na vida social a atriz estava sempre muito bem vestida, com trajes que acompanhavam a última moda.

Considerações finais

Embora não seja possível determinar com precisão os limites da atuação de Margarida como figurinista, fica

claro que a atriz participava intensamente das decisões relacionadas aos trajes de cena de sua companhia. Seu interesse pelas vestimentas começava pela construção de sua imagem pessoal, se estendia pela imagem da estrela no palco, e alcançava as coristas da companhia, mantendo um padrão de qualidade devidamente supervisionado por Margarida. A artista, que ao longo da carreira procurou se especializar em diversas vertentes – passou pela comédia, pelo teatro ligeiro, pelo teatro lírico – usava também a vestimenta como uma de suas ferramentas, como parte do cabedal de talentos e aptidões mantidos em função de seu ofício.

Referências

ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. 1ª edição. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; CARVALHO, Ana Maria de Bulhões (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008.

ANTUNES, Delson. **Fora do sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

_____. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

_____. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, nº 17, p.58-70, 2011.

Jornais digitalizados pela **Fundação Biblioteca Nacional**. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

OS TRAJES PARA O ESPETÁCULO ONÍ XÉ A ÀWÚRE

Queiroz, Andréa C. de Almeida; MSc; Universidade Federal de Alagoas andreaq669@hotmail.com¹¹⁸

Resumo: Este artigo versa sobre a criação do projeto de figurino cênico, resultado de pesquisas feitas por mim para o espetáculo *Oní xé a àwure*, com texto baseado em um conto africano recolhido por Pierre Verger e que representou Alagoas no Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras. Atuei no processo como figurinista, abordando os processos criativos que o conduziram.

Palavras-chave: Figurino; cultura afro-brasileira; processos criativos.

Abstract: This article deals with the creation of the scenic costumes project, the result of research done by me for the show *Oni xé a àwure*, with text based on an African tale collected by Pierre Verger and who represented Alagoas in the National Award for Afro-Brazilian Cultural Expressions . I worked on the process as a costume designer, addressing the creative processes that led to it.

Keywords: Costume; culture afro-brazilian ; creative processes.

Introdução

O objetivo deste trabalho foi tecer comentários sobre a ligação existente entre teatro, dança e a interdisciplinaridade no espetáculo teatral *Oní Xé a Àwúre*, baseado na lenda Oxalufã, recolhida por Pierre “Fatumbi” Verger. Nosso intuito era o de contribuir para o aprofundamento do conhecimento das artes cênicas, como também salientar a importância das danças afro-brasileiras, reviver um pouco da história da “mãe África”, apresentando-a com identidade contemporânea, sem entrar em contradição com nenhum credo ou crença. A abordagem do trabalho baseia-se no fazer teatral, sua importância e influência, e na utilização do corpo como suporte para a educação. Compreendendo o figurino como uma forma de comunicação, capaz de produzir

¹¹⁸ Andréa Cavalcante de Almeida Queiroz mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Costureira de Espetáculo e Professora no curso de Produção de Moda na Universidade Federal de Alagoas.

provocações não só no aluno-ator-dançarino, como também em suas plateias, este trabalho analisa o figurino teatral, por meio da cultura afro-brasileira e, mais precisamente, pelo viés do candomblé, em suas dimensões e características culturais, filosóficas, mitológicas e religiosas, procurando contribuir para o resgate da identidade cultural do aluno.

Na esteira dessas reflexões, o trabalho busca ressaltar a mensagem que a dança afro-brasileira transmite, nos remetendo a nossos antepassados e lembrando que todos nós, cidadãos, temos responsabilidade histórica, que vem ganhando espaço nas sociedades escolares. De fato, essa cultura já tão discriminada, deve ser mais disseminada e esclarecida, revelando-se como forma de conhecimento e elemento essencial para a educação do ser social, oferecendo possibilidades concretas de discutir as relações culturais e étnicas na escola.

Foi um trabalho construído com a colaboração de todos os participantes do projeto. Assisti a todos os ensaios e reuniões para que pudesse também ter subsídios para a construção dos figurinos. Atualmente compreendo que analisei o todo do espetáculo, para posteriormente poder melhor observar os aspectos informativos sobre como deveria construir o figurino enquanto elemento de comunicação, não o tornando um clichê, e para que fosse relevante na construção do personagem. Portanto, o objetivo da pesquisa era conceber e executar o figurino a partir da lenda de Verger, mas também oferecer um olhar artístico, singular e contemporâneo sobre ele.

Os procedimentos metodológicos consistiram em levantamento de dados, através de referências bibliográficas, midiáticas, pesquisa de observação *in loco*, execução dos croquis, análise de materiais têxteis, contratação de mão-de-obra e finalizando com a prova e ajustes dos figurinos.

O embasamento da pesquisa, no que concerne as indumentárias e acessórios para os orixás¹¹⁹ deu-se através dos livros de Catellani, de Nadir Nóbrega, Pierre Fatumbi Verger e da Revista das Religiões. Para facilitar a análise e comunicação dos figurinos foram utilizados livros dos professores Fausto Viana e Rosane Muniz, Roubine e Pavis. Quanto às simbologias, me apropriei dos aportes da professora Suzana Martins. Para finalizar, me apropriei de Ostrower como suporte para processos criativos. Com esse relato concluo como se deu minha pesquisa a respeito dos figurinos para o espetáculo.

O processo de criação

Quando fui acompanhar e estudar os ensaios para criar os figurinos, soube que a primeira apresentação seria num dia 12 de outubro de 2012, no Teatro Deodoro, e marcaria sua reabertura depois de três anos fechado para reforma, e comemorando seus 100 anos. Seria também um marco histórico, pois era a primeira vez que as comunidades do candomblé adentrariam o teatro. Outras apresentações aconteceriam nas ruas de bairros das periferias de Maceió.

O enredo do espetáculo era baseado na lenda de Oxalufã, de acordo com o relato feito por Pierre “Fatumbi” Verger, escritor, etnólogo e fotógrafo autodidata franco-brasileiro. Em 1950 assumiu o nome religioso Fatumbi. Era também babalaô (sacerdote iorubá), e dedicou a maior parte de sua vida ao estudo das diásporas africanas.

Oxalufã, o orixá mais velho, vivia com seu filho Oxaguiã e queria visitar seu filho Xangô. Oxalufã consultou o seu Babalaô e este lhe disse que, respeitava sua vontade de viajar para ver seu filho, mas que previa um caminho perigoso e desaconselhou a empreitada. Não era uma época boa para ele fazer aquela viagem, e se a fizesse, vários incidentes poderiam acontecer. Oxalufã era teimoso e fez a

¹¹⁹ A palavra orixá, em iorubá, não tem plural. Na forma normativa culta brasileira, no entanto, a grafia é orixás.

viagem. Aconteceram vários aborrecimentos durante o percurso e ele acabou sendo preso no palácio do seu próprio filho, Xangô. Este, por sua vez, em uma consulta com o seu babalaô, descobre que o homem que está preso no seu palácio é seu pai. Ele ordena que o soltem e prepara uma grande festa para Oxalufã, comemorando seu reencontro.

O espetáculo *Oní xé a àwúre* não faz análise dos contos míticos africanos. No entanto lembro que seu referencial nos remete aos movimentos das culturas africanas tradicionais religiosas, privilegiando a estética como forma de expressão artística, mais precisamente a poética do candomblé, transformando-a numa estética contemporânea.

A diversificação da religiosidade do elenco e do possível público foi amplamente considerada para que a conotação dada à representação dos orixás com seus figurinos e acessórios não estivesse limitada a meras imitações do imaginário popular ou do Xirê¹²⁰. Assim sendo, comecei a pesquisar sobre o tema assistindo aos ensaios até chegar a uma concepção própria de como poderíamos homenagear figuras tão conhecidas da cultura afro-brasileira.

Para mim, o figurino não deve ofuscar o conjunto da representação teatral, nem tampouco fugir ao que está escrito no texto. Ao contrário: deve ser um meio que possa contribuir positivamente para a experiência do fruidor no entendimento do ato teatral, consubstanciando-o, sem vulgaridades, sem luxos desmesurados, sem infantilizá-lo. “O figurino deve ser um argumento.” (BARTHES, in Caderno de Teatro – 31 jul./ago./set. 1965). Enfim, ao espectador deve ser possível ler, reconhecer e sentir o figurino, justificando assim, o texto ali representado, comungando também com a colocação de Patrice Pavis:

Como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo signifiante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido). É assim mesmo que Barthes encara o “bom

¹²⁰ Xirê – início da festa pública da cerimônia religiosa do candomblé, na qual os orixás são evocados através da dança e da música.

figurino do teatro”: ele “deve ser material o bastante para não construir seus signos de parasitas [...]”. (BARTHES apud PAVIS, 1999, p.164).

Figura 1 e 2: Assistindo os ensaios e apresentação da proposta do figurino, 2012.



Fotos da autora.

Durante os ensaios, a única solicitação que os diretores me fizeram foi que as indumentárias do elenco deveriam ser brancas e que os pés deveriam estar descalços. Isso incluía também todos os músicos, o cantor, a direção e os técnicos, como se o externo do espetáculo também compusesse a cena. A preocupação com a forma vai tendo um sentido mais apurado e o ator/dançarino começa a tomar consciência da sua importância para a criação do personagem e do processo criativo. Isto se dá não somente pelo valor estético e de gosto que esse figurino traz, mas também pelo que ele proporciona na sua performance durante a apresentação. Para Fausto Viana, o figurino deve dialogar com todos os elementos que compõem o espetáculo:

O bom figurino é aquele que respeita as regras de encenação propostas. Interage com o resto do espetáculo, não sendo pela alheia à sua realidade em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas. É executado por alguém que conhece o espetáculo, estilos históricos, códigos teatrais em voga e sabe como estruturá-lo para apoiar e dar suporte à interpretação dos atores, que devem fazer dele um instrumento a seu favor (VIANA, 2000, p.3).

Ao deparar com os intensos movimentos da dança, concluí que uma das melhores opções de material para confecção das roupas dos dançarinos seria a malha, já que esta oferece

muito conforto, usabilidade, não amassa e facilitaria nas possíveis trocas de roupas nas ruas. Para a roupa de base, o tecido utilizado foi liganete e renda de malha.

Desse modo, ainda assistindo os ensaios, comecei as pesquisas em livros e *in loco* com a prof.^a Nadir Nóbrega e com o prof. Edu Passos, já que ambos são iniciados no candomblé e tinham um bom repertório a respeito dos signos e seus significados referentes àquela religião. Ficou decidido que ter

íamos a roupa branca como base para quase todas as cenas. A trama tem quatro orixás recorrentes em cena: **Oxalá** - orixá que representa a criação dos homens, e está relacionado à cor branca; **Exu** - orixá da encruzilhada e suas cores são o preto e o vermelho; **Xangô** - divindade da justiça e da virilidade, comandante dos raios e sua cor é vermelho e prata (branco) e **Nanã** - orixá feminino, divindade da lama, matéria-prima preciosa para o candomblé e sua cor é lilás.

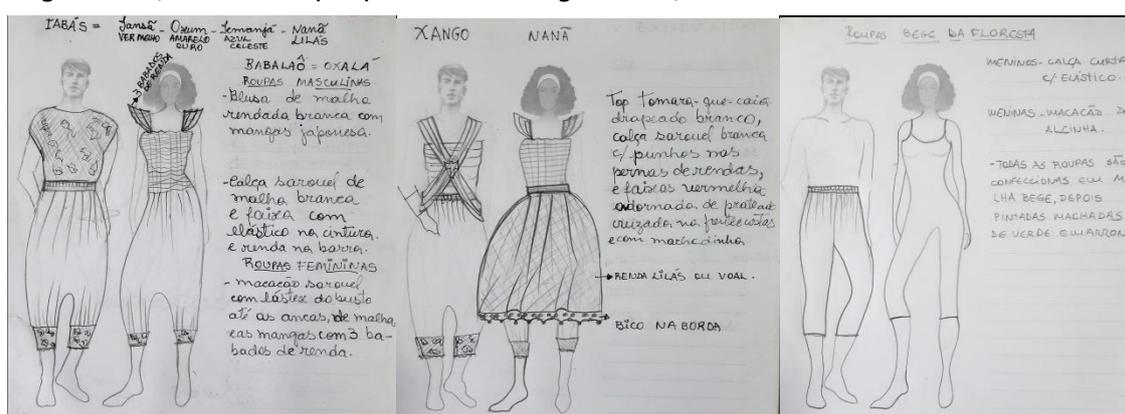
Depois de várias pesquisas a respeito do espetáculo, levei minha proposta de figurino aos diretores. Foi a seguinte:

- ✓ Para a banda: calças com elástico na cintura, bolsos faca e camisas com mangas curtas sem gola com uma pequena abertura na frente ambas de tecido de algodão brancas;
- ✓ Para a direção masculina e o cantor: o tecido foi *laïse*, calça de elástico e bata longa com mangas $\frac{3}{4}$ e bolsos nas laterais - *boubou*¹²¹;
- ✓ Para os bailarinos/atores: calça curta *sarouel* de elástico na cintura, renda na barra e blusa com mangas japonesa e decote canoa;
- ✓ Para as bailarinas/atrizes: macacão curto *sarouel* com lástex do busto até as ancas, mangas com três babados godês;

¹²¹ Boubou é uma bata usada por homens africanos.

- ✓ Para a cena III, da floresta, sugeri macacão curto colado (este ficaria por baixo do macacão branco) e de alcinhas, e para os homens bermudas compridas e coladas todos na cor bege, pintados com as cores verde musgo e vermelho telha;
- ✓ Para representar Nanã sugeri uma saia aberta fechada com amarras (tira e põe fácil e rápido), de *voil* sintético lilás, mas decidimos que a saia seria acrescentado tecido com amarrações fazendo por cima parecer um vestido de um ombro só.

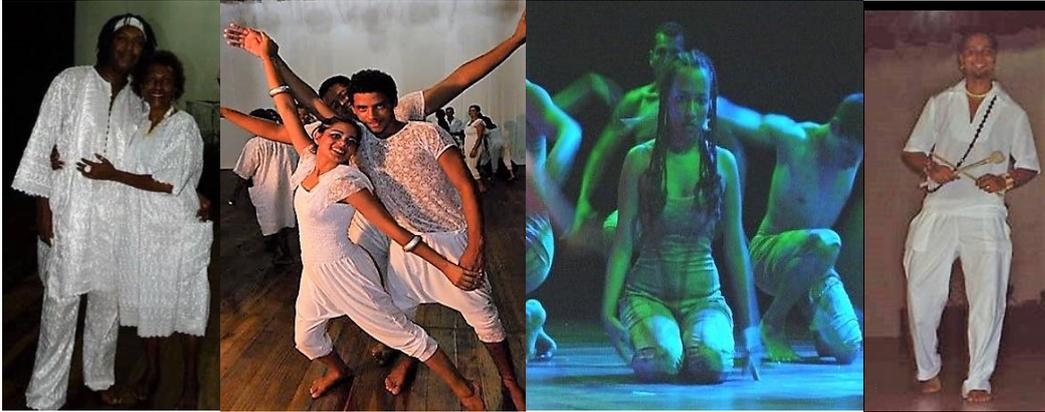
Figuras 3, 4 e 5 – propostas de figurinos, 2012.



Fotos da autora.

Busquei unanimidade para os bailarinos/atores. Das propostas que sugeri, só não fizemos o top na roupa de Xangô, pois seria muito complicada essa mudança de roupa, e continuamos com a blusa de renda para todos. Só na cena II que eram utilizadas as faixas (figura 4, ao centro) por cima das blusas, e estas faixas eram nas cores dos orixás: os homens caracterizavam Xangô com a faixa vermelha decorada de prateado e com sua machadinha de dois lados. As mulheres configuravam orixás femininos: Iansã era representada pelas faixas nas cores marrom e rosa decoradas com búzios e brilhos e Oxum com faixas amarelas decoradas com espelhos e dourado. Nanã usava somente uma faixa lilás também decorada com búzios. Todas as mulheres tinham pulseiras prateadas nos braços e seus cabelos foram adornados com palha da costa.

Figura 6, 7, 8 e 9 – Os figurinos prontos.



Fotos da autora.

Os componentes desta cena foram divididos em grupos, e cada grupo tinha uma faixa referente a um orixá. Iansã foi representada por duas cores, marrom e rosa. Oxum, amarelo. Somente Nanã era diferente dos demais: base igual, macacão, uma faixa de tecido lilás saía do ombro caindo para frente e para as costas atravessando o corpo na diagonal, e outra para prendê-la na cintura, nos remetendo ao que poderia ser uma saia franzida na cintura (figura 11). A justificativa que os diretores me deram para que Nanã fosse diferente e única era respeito: ela representa a “mãe antiga e a morte”.

Depois que expus minhas ideias aos diretores do espetáculo, principalmente o figurino base e os acessórios como as faixas, expliquei-lhes sobre a necessidade do figurino da cena da floresta, uma vez que não haveria lugar para troca de trajés. Sugeri que usassem roupas coladas ao corpo, podendo estas passar despercebidas embaixo das roupas brancas. Eram beges, com tingimento manchado de verde e marrom avermelhado. Esta escolha de cores permitia aos atores fazerem parte da floresta em que dançavam.

Figuras 10, 11 e 12 – Figurinos com seus acessórios.



Fotos da autora.

Tendo em mente que o figurino é peça essencial para a coesão do espetáculo, achei indispensável, para solidificação de nossos argumentos, a afirmação de Gianni Ratto, em entrevista concedida à pesquisadora Rosane Muniz em *Vestindo os Nus*: “... a pele de uma personagem ainda não existia como escritura teatral, mas somente dentro do pensamento do autor, e que foi transferida pelo teatro para o palco”. (2004, p. 70).

Figura 13 – cena I do espetáculo – Os babalaôs e as águas de Oxalufã.



Foto: <<http://dancaafroescolas.blogspot.com.br/2010/09/projeto-danca-afro-brasileira-nas.html>>.

O figurino do espetáculo necessitava ser fundamentado no contexto da encenação. Era essencial que estivesse em conformidade com a cenografia, considerando as variações provocadas pela luz, sendo útil para a *performance* do ator, que trabalha com a personagem. Procurei trajés que

oferecessem conforto térmico e mobilidade, para não restringir os movimentos. Roubine diz que:

O corpo do ator precisa aprender a se movimentar, e mesmo a “estar”, no espaço artificial que é o palco. É necessário tomar consciência de todos os tipos de parâmetros como a área de representação, a posição dos companheiros, a cenografia, as luzes etc (ROUBINE, 2002, p.43).

O traje de cena sempre terá a necessidade de roupas e acessórios específicos, de acordo com as distintas cenas. Vai variar também em função do inventor, do ensejo, do objetivo, das concepções propostas, dos ambientes em que se cria e onde se passaram os episódios envolvendo diversas variáveis. Neste sentido, posso citar a contribuição do cenógrafo e figurinista em cenografia e figurino J.C. Serroni:

O figurino é um poderoso elemento de construção dos significados cênicos, deve estar sintonizado com a dramaturgia, sem a preocupação de embelezar os atores, por exemplo. Buscar meramente a elegância dos atores é um erro bastante comum no teatro. Muitas vezes o figurinista deve tornar uma atriz feia e desgastar seus figurinos para aproximá-la de seu personagem e, dessa forma, tornar crível uma cena. (SERRONI, 2015, p.11).

De modo geral, para Serroni o figurino de um espetáculo deve ter sintonia com o todo, sendo este totalmente introduzido no enredo da representação.

Considerações Finais

Desenvolver o figurino para o espetáculo *Oní xé a àwure* foi uma experiência ímpar não só para mim, como também para os outros componentes da equipe, já que fomos pioneiros nesta temática aqui em Alagoas, enriquecendo bastante a pesquisa acadêmica.

Em nível pessoal, a cultura afro brasileira era quase desconhecida. Precisei estudar em dobro e contratar mão-de-obra de costura especializada para me auxiliar, pois o volume de trabalho era grande e o prazo era curto.

Iniciei meus trabalhos acreditando que o figurino simbolicamente está atrelado a uma comunicação direta ou indireta: tecidos, modelagens, cores e texturas são detalhes que quando harmônicos se comunicam não somente com o espetáculo, mas também com a plateia.

A indumentária está presente nas realizações e expressões criadas pelo homem. Ao contrário do que muitas pessoas pensam, o traje pode determinar a identidade do grupo ao qual pertence, podendo passar mensagens e normas. Logo, ela é submetida a regras específicas de um grupo social e sua maneira de utilização. O traje constrói uma linguagem identitária que fala de uma cultura, traz traços marcantes das crenças, mitos e valores de uma referida comunidade, que foi, em última instância, o que busquei como figurinista do espetáculo *Oní xé a àwure*, adaptando-o à contemporaneidade e aos anseios exigidos por todos os envolvidos, incluindo a plateia.

Agradecimentos:

O espetáculo foi patrocinado pela Petrobrás e pela Lei de Incentivo à Cultura, em parceria com a Fundação Cultural Palmares.

Referências

BARTHES, Roland. Conferência realizada para Les Amis du Théâtre Populaire – 8 de maio de 1954, em Paris, e no dia 11 de fevereiro de 1955, em Amiens. **Revista Cadernos de Teatro**, nº 31, jul./ago./set. 1965.

BRASIL, **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº. 9.394** de Dezembro de 1996. Brasília: Câmara dos Deputados, 1996.

CATELLANI, Regina Maria. **MODA de A a Z** / Regina Maria Catellani; revisão técnico – terminológica Laís Helena da Fonseca Pearson. – Barueri, SP: Manole, 2003.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: SENAC RIO, 2004.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Dança Afro: Sincretismo de movimentos*. Salvador: UFBA, 1992.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REVISTA DAS RELIGIÕES - Coleção Divindades Afro-Brasileiras, 1. Ed. - São Paulo, Editora Abril, 2004.

ROUBINE, Jean Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SERRONI, J. C (ORG.). *Figurinos: memória dos 50 anos do Teatro do Sesi - SP / Serviço Social da Indústria (SESI-SP)*; fotos Ale Catan. São Paulo: SESI-SP editora, 2015.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. 4ª edição. Salvador: Ed. Corrupio, 1997

VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino gerado através do trabalho do ator: uma abordagem prática*. Dissertação (mestrado), apresentado ao Programa de Pós-Graduação, área de Artes, da Universidade de São Paulo, 2000.

TRAJE DE CENA EM ‘REDEMUNHO’ : ASPECTOS VISUAIS DE UM ESPETÁCULO NORDESTINO

Vasconcelos, Tainá Macêdo; Mestre; Universidade Federal do
Amapá, tainamacedo@usp.br¹²²

Resumo: Esse artigo é parte integrante da minha pesquisa de doutoramento sobre o traje de cena do ator popular, e aborda os elementos da cultura nordestina presentes no traje de cena do espetáculo ‘Redemunho’, da Cia Oxente de Atividades Culturais. Assim, procuro ressaltar as interseções entre cultura popular e teatro, a partir dos aspectos visuais.

Palavras-chave: Traje de cena; teatro; cultura nordestina.

Abstract: This essay is part of my doctoral research on costume in performance of popular actor, and approaches the elements of Brazilian northeast culture present in the costume of the play ‘Swirl’, by Cia Oxente. Therefore, I emphasize the intersections between popular culture and theater, from the visual aspects.

Keywords: Costume design; theater; Brazilian northeast culture.

Introdução

Este artigo aborda o traje de cena do espetáculo ‘Redemunho’ da Cia Oxente de Atividades Culturais, e analisa as relações com elementos da cultura popular nordestina. A natureza deste estudo deriva da pesquisa sobre o traje de cena do ator popular, que venho desenvolvendo no doutorado, no programa de pós graduação em artes cênicas, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, com a orientação do Prof. Dr. Fausto Viana.

O espetáculo ‘Redemunho’ apresenta características nítidas da cultura nordestina, e foi um dos espetáculos de maior reconhecimento da Cia Oxente, grupo originário da cidade de Alagoa Grande – PB, constituído por atrizes, atores e técnicos paraibanos. O objetivo deste trabalho é refletir

¹²² Doutoranda em artes cênicas, pelo PPGAC, da ECA/USP. Mestre em artes, bacharel e licenciada em Teatro pela UFPB. Professora assistente do curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal do Amapá.

sobre os elementos culturais nordestinos presentes nos aspectos visuais deste espetáculo, especificamente nos trajes de cena. Desta forma, procuro traçar interseções entre o fazer teatral e a experiência cultural desta região brasileira, discutindo sobre a importância de referências próximas ao cotidiano do artista e criador.

A metodologia aplicada é qualitativa, pois não estou trabalhando com dados estatísticos, mas sim com a experiência artística deste grupo. Como fonte de dados, utilizo o estudo de caso (em desenvolvimento) sobre o ator José Maciel, integrante da Cia Oxente, e com Nelson Alexandre, figurinista deste espetáculo. Os referenciais teóricos são os estudos de Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2006) sobre a ideia de nordeste, o conceito de cultura de Alfredo Bosi (1992), as definições dos aspectos visuais do teatro propostos por Patrice Pavis (2003) e os conceitos de traje de cena e traje de folgado de Fausto Viana (2014).

A Cia Oxente de Atividades Culturais

No início dos anos 1980 existiam três grupos de teatro em Alagoa Grande, TEAG (Teatro do Estudante de Alagoa Grande), GRUTAG (Grupo de Teatro de Alagoa Grande) e GTI (Grupo de Teatro Integral). Em 1983, aconteceu em Alagoa Grande o Segundo Congresso da Federação de Teatro Amador, que fomentou ainda mais a produção teatral, inclusive a criação de novos grupos como a Cia Oxente. Com essa ebulição teatral, o GRUTAG e GTI se uniram e criaram o Movimento Paó, uma ação coletiva que impulsionou a produção teatral da região, com sede própria e atividades regulares.

A Cia Oxente é um grupo teatral, que tem início em meados da década de 1980 na cidade de Alagoa Grande – PB, e foi integrante do Movimento Paó. O grupo é inicialmente formado por atrizes e atores da cidade, de outras comunidades circunvizinhas e de outras cidades como João Pessoa – PB. Com mais de 3 décadas de atuação, a Cia Oxente mantém 3

atores de sua primeira formação, os irmãos Jacinta de Lourdes e José Maciel, e o também diretor Misael Batista. Ao longo dos anos, fizeram parte do grupo, artistas como Alberto Black, Ane Kelmi, Genário Dunas, Gorete Araújo, Jailton Sousa, Jô Carvalho, Neide Melo e Nelson Alexandre. Outros artistas contribuíram em algumas montagens, como Edilson Alves, Everaldo Vasconcelos, Fábio Asevedo, Lenita Cabral (in memoriam), Luciano Oliveira (in memoriam), Maronilton Henrique e Ronaldo Marçal. Hoje, a Cia Oxente também conta com as atrizes Margarida Santos, Mônica Macedo e Palmira Palhano em sua formação.

A produção da Cia Oxente é intensa desde o início, com repertório em atividade de seis espetáculos, 'Quem quiser que conte outra' (2003), 'Mulheres de Lourdes' (2005), 'O dia em que a morte bateu das botas' (2006), 'Anáguas' (2011), 'Girandei' e 'Visões sertanejas' (2016). O grupo já recebeu fomento para montagens e circulações do governo federal e municipal (de João Pessoa-PB), além de instituições como a Petrobrás. A maior parte dos espetáculos da companhia são premiados em festivais regionais e nacionais, os destaques são para dramaturgia, direção, atuação, iluminação e figurino.

A estética nordestina sempre esteve presente no trabalho da Cia Oxente. O grupo e os diretores que passaram por ele, nunca deixaram de lado aspectos da cultura do nordeste, pelo contrário, essa é uma das principais características da companhia, assumir a cultura nordestina como selo da Cia Oxente. Essa característica está em todos os âmbitos, da dramaturgia ao sotaque, e dos aspectos sonoros aos visuais.

Figura 1: Logomarca da Cia Oxente.



Fonte: <https://goo.gl/1jTcKA>, 2017

A alma nordestina é o *leitmotiv* da Cia Oxente. A logomarca da companhia também retrata esse aspecto cultural, ao utilizar o chapéu do cangaceiro, símbolo da estética do cangaço, movimento nordestino formado por homens e mulheres que brigavam pela justiça social sob o comando de Virgulino Ferreira da Silva (Lampião), e as máscaras do teatro retratadas dentro de um pandeiro, que é o instrumento que dá a um dos artistas mais famosos de Alagoa Grande – PB, o cantor e compositor Jackson do Pandeiro.

Corroborando com o conceito apresentado por Alfredo Bosi, que reinterpreta a cultura, como, 'conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social' (BOSI, 1992, p. 319), observo que o nordeste brasileiro tem na sua cultura um imenso potencial criativo ao olhar os elementos presentes na arte, no artesanato, na gastronomia, na linguagem, no comércio e em tantos outros aspectos. O teatro popular que nasce nas feiras livres, o cordelista, o tocador de viola e repentes, a comida simples e com tempero forte, o sotaque seco e arrastado, as danças populares (coco de roda, cavalo marinho, maracatu, etc), o mamulengo, o forró, e tantas outras características marcam essa região brasileira.

Neste sentido falo do Brasil enquanto país multicultural, que possui no nordeste uma expressão artística delineada, e que no percurso histórico esteve sempre associado pela mídia a uma região pobre, marginalizada e seca (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, pp. 316-317). As manifestações da cultura nordestina são fonte de inspiração para muitos artistas, em todas as expressões, retratando desde o estereótipo do excluído até as belezas naturais e o modo de vida desse povo. No teatro não é diferente, a Cia Oxente é exemplo dessa utilização da cultura nordestina como referência para criação artística.

As escolhas criativas da Cia Oxente perpassam o imaginário nordestino. Na dramaturgia, a opção sempre foi por temas regionais e dramaturgos como Lourdes Ramalho, Saulo Queiroz e Tarcísio Pereira, todos paraibanos. Na encenação, a sonoplastia se mistura com sons e ritmos desse imaginário, como as músicas populares (ladainhas, aboios e repentes), o forró, a ciranda e o xaxado. Na visualidade cênica, objetos do cotidiano da família do sertão são utilizados como adereços de cena, como os potes de barro, os candeeiros, as redes, e muitos outros. Por isso, não houve a exigência de neutralizar sotaque nas interpretações, mas permanecer o mais próximo ao natural, e as personagens seguiam referências de pessoas reais, encontradas nas ruas da cidade.

Essa busca por uma estética nordestina está presente em outros espetáculos de grupos paraibanos como Piollin e Sertão Teatro. Essa estética é recorrente em outros estados e regiões do Brasil, como no Clowns de Shakespeare (RN), Garajal (CE) e Mundu Rodá (SP).

Redemunho

O espetáculo 'Redemunho' apresenta o cotidiano de uma família de retirantes nordestinos, através de quadros corriqueiros, como descrevem os diretores Edilson Alves e Misael Batista:

Redemunho é uma tragi-comédia que mostra a dura realidade dos retirantes e sua luta pela sobrevivência. Um espetáculo que retrata a força da mulher nordestina “Maria de Lulu” e a originalidade presente na linguagem de uma velha “Fuxiló”, os sonhos presentes nos olhos de uma menina-moça “Soloíça”, a vitalidade de um mudo “Batião”, a sabedoria e espiritualidade de um cego “Ciço”, a dura jornada de um camponês “Zé Ferreira”, a alegria de uma jovem negra “Rosinha” e a prepotência dos latifundiários “Chico Valentão” e seu filho “Carlinhos” (ALVES; BATISTA, 2004, p. 2, apud CIA OXENTE, 2004)

A dramaturgia do espetáculo é de Misael Batista e Genário Dunas, e segundo Edilson Alves, essa montagem traz referências de obras literárias de José Lins do Rêgo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. O processo de criação deste espetáculo iniciou em meados da década de 1990 e contou com a criatividade de Misael Batista como encenador. Após algum tempo de trabalho, Misael saiu e Edilson Alves assumiu a finalização desse processo. Edilson também foi responsável pela iluminação e cenografia. Em cena estavam os atores Alberto Black (Batião), Genário Dunas (Fuxiló), Jacinta de Lourdes (Maria de Lulu), Jailton Sousa (Ciço), Jô Carvalho (Soloíça), José Maciel (Zé Ferreira), Neide Melo (Rosa) e Nelson Alexandre (Carlinhos). Os figurinos foram assinados por Nelson Alexandre.

A visualidade de ‘Redemunho’ segue os princípios da estética nordestina, que são fatores determinantes do trabalho da Cia Oxente. A cenografia, a iluminação, os figurinos e a caracterização, trazem elementos do cotidiano da mulher e do homem sertanejo.

Conforme as fotografias do espetáculo, é perceptível que a cenografia é simples e pontual, construindo com poucos objetos no espaço a atmosfera desejada. As folhas secas espalhadas pelo chão trazem a ideia de seca e estiagem, onde tudo parece estar sem vida; os potes de barro, a caneca de ágata, o cachimbo, o fogaréu e os candeeiros aproximam a ficção da realidade do dia a dia; e o fogo aparece como um membro atuante que interage com as relações humanas, além de ser um elemento que contribui para a iluminação do

espetáculo. A luz do espetáculo é em sua maior parte derivações de âmbar, vermelho e azul, trabalhada sempre em resistência média, o que ocasiona o efeito de penumbra.

Figura 2: Redemunho.



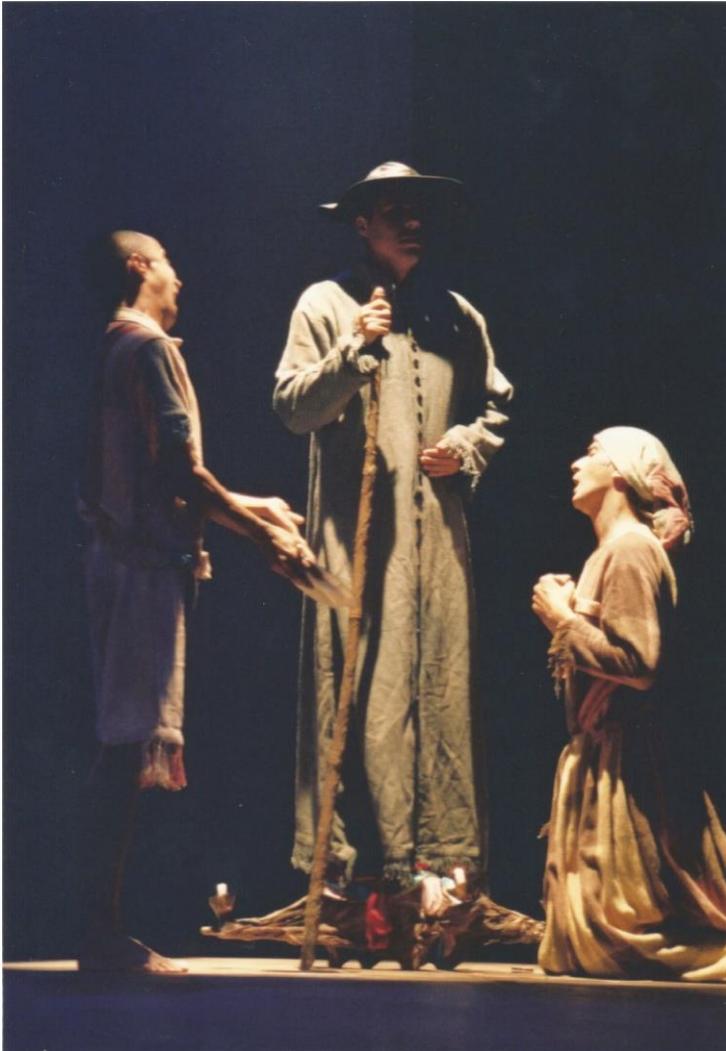
Fonte: Imagem cedida pela Cia Oxente.

Para confecção dos trajés de cena houve a preocupação de fugir do estereótipo das roupas nordestinas com tecidos floridos (chita). José Maciel conta que durante os ensaios desse espetáculo, ele e Genário Dunas foram ao mercado popular comprar uma manta de rede e que, ao perceberem o preço baixo e o tamanho da manta, se deram conta de que esse material poderia ser utilizado para a confecção dos figurinos (MACIEL, 2017, p. 30).

No processo de 'Redemunho' eu quis sair do convencional, para não nas roupas clichê que a gente vê geralmente em espetáculos onde mostra uma saga na formatação de 'Redemunho'. Então eu não quis pegar um tecido e envelhecer como é convencional, não quis pegar a chita e envelhecer, ... o tecido cru ou algodãozinho... não quis usar coisa desse tipo, porque isso é tão visto... eu sei que se torna bonito em cena, mas eu quis sair do convencional. [...] Eu peguei as mantas que temos aqui na Paraíba, temos aqui uma gama riquíssima dessas mantas, ... texturas. E aí saí buscando ver o que se adequava com o perfil de cada personagem, ou seja, personagens mais alegres, as mantas teriam uns tons mais berrantes, pessoas mais sombrias, mais densas, como o chefe da casa, tinha mais um lado marrom, o padre de Cícero, a gente buscou uma manta preta, mas como necessariamente a gente não tinha uma manta da forma que queria, a gente teve que dar um tingimento para alcançar a tonalidade

que a gente queria para cena. Busquei através das cores mostrar o lado que cada personagem tinha em sua essência, e sendo assim, apesar de ser um tecido diferente, ficou de uma forma homogênea e casou, fez um diferencial e chegamos a ser indicados a prêmios. (ALEXANDRE, 2017, p.1)

Figura 3: Batião, Padre Cícero e Fuxiló.



Fonte: Imagem cedida pela Cia Oxente.

A partir dos dois relatos acima, observa-se a busca pela não obviedade na construção dos trajes de cena, e também a procura por matérias de baixo custo. Ao imaginar uma visualidade cênica nordestina é comum associar a chita, o algodão, as cores terrosas e as modelagens simples. Em 'Redemunho', o sertão nordestino estava retratado em cena, na dramaturgia, na cenografia e na caracterização, mas os figurinos não pertenciam ao imaginário convencional instituído, e essa é a grande virtude desse trabalho. O

figurinista foi capaz de ousar na criação dos trajés, seguindo modelagens simples e sem acabamentos (as barras são descosturadas), e com um material diferenciado, pouco utilizado.

Figura 4: Soloiça e Maria de Lulu.



Fonte: Imagem cedida pela Cia Oxente.

Sobre a escolha das cores, a moça Soloiça usa um vestido curto em tons claros, a Maria de Lulu usa tons de azul escuro e claro, a velha Fuxiló tem o vestido um pouco mais longo com tons de marrom e laranja, a negra Rosa veste cores vibrantes em tons de amarelo e azul, enquanto as personagens masculinas vestem cores mais claras, seguindo o padrão de calça e camisa, exceto pelo Padre Cícero que usa uma batina preta, e pelo Zé Ferreira que tem uma casaca vermelha.

Considerações Finais

A cultura nordestina abrange vários modos de ser e de se relacionar de um povo. A região nordeste do Brasil possui características específicas que definem a realidade desse povo e o seu imaginário também. A linguagem própria com

sotaque marcado, a gastronomia forte e temperada, a agricultura e o comércio nas feiras de rua, a criatividade do artesanato e as mais diversas manifestações espetaculares e populares, são algumas dessas características. O povo nordestino pode até ser estigmatizado pela pobreza e pela seca, mas o seu valor cultural ultrapassa esses preconceitos.

A Cia Oxente, enquanto grupo de teatro nordestino, tem nesse povo a sua inspiração para criação artística. Os espetáculos da companhia são carregados de referências a essa cultura, desde a escolha da dramaturgia até a visualidade.

O espetáculo 'Redemunho', como o próprio nome sugere, retrata a trajetória de um grupo de retirantes que mais parecem estar em um movimento espiralado e agitado, repetindo ações comuns ao cotidiano do povo nordestino. Os aspectos visuais desse espetáculo estão de acordo com a proposta e referencial da companhia, representando estereótipos cotidianos. As folhas secas, o barro e o fogo são alguns dos elementos que marcam a estética dessa montagem teatral.

No que concerne aos trajes de cena, a utilização de mantas de rede como matéria prima para confecção dos figurinos é a grande novidade, pois transpõe os limites do uso convencional de tecidos como a chita e o algodãozinho, que são referências esgotadas sobre o nordeste. A manta de rede é tecida em 100% algodão o que confere ao tecido um aspecto natural, que não é alcançado com tecidos sintéticos. Outra característica importante é a grande variedade de cores e possibilidades de texturas, que favorecem o trabalho do figurinista que, neste caso, precisou tingir apenas um traje, para atingir o tom desejado para a personagem.

Desta forma, analiso de maneira positiva a relação entre cultura e arte, e entre a cultura popular nordestina e o teatro, evidenciando que existem inúmeras possibilidades

para recriar o imaginário cultural de um povo, sem precisar ser óbvio.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2006. 3. ed.

ALEXANDRE, Nelson. *Nelson Alexandre: Entrevista* [set. 2017]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. São Paulo. 2017.

BOSI, Alfredo. *Cultura e culturas brasileiras*. In: Dialética da colonização. p. 308 - 345. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BRITO, Rubens José Souza. *Popular (teatro)*. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CIA OXENTE. *Redemunho: Uma saga brasileira - Portfolio*. João Pessoa: 2004.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, José Maciel. *José Maciel Silva: Entrevista* [abr. 2017]. Entrevistadora: Tainá Macedo Vasconcelos. Campina Grande. 2017.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

PERFORMANCE SULCOS: CORPO, TRAJE DE CENA E CRIAÇÃO

Hoffmann, Ana Cleia Christovam; Mestre; Universidade
Feevale,
hofana@gmail.com¹²³

Resumo: Através dos estudos pós-estruturalistas, de Gilles Deleuze e dos estudos sobre traje de cena de Fausto Viana, o presente texto aborda a criação da performance sulcos. Seu objetivo é discutir o processo de criação e a importância do traje de cena para sua realização. Para tal, o corpo feminino torna-se um lugar múltiplo de experimentação.

Palavras-chave: Criação; performance; traje de cena.

Abstract: Through post-structuralist studies, by Gilles Deleuze and Fausto Viana's studies on scene costume, the present text addresses the creation of the performance sulcos. Your goal is to discuss the creation process and the importance of the costume design for its accomplishment. For this, the female body becomes a multiple place of experimentation.

Keywords: Creation; performance; costume design.

Introdução

Este artigo é parte da pesquisa de doutorado em andamento junto ao programa de pós-graduação em Educação, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A partir dos estudos de algumas mulheres na arte moderna e contemporânea e dos estudos pós-estruturalistas de Gilles Deleuze, que discute o conceito de “dobra” o corpo da pesquisadora torna-se instrumento de experimentações performáticas, cujo objetivo é discutir o traje de cena na performance. Para tal, se apoia nas pesquisas de traje de cena propostas por Fausto Viana. Neste processo de criação, convoca a memória através de Henry Bergson, para sua problematização.

¹²³ Doutoranda em Educação, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do corpo docente do Curso de Moda da Universidade Feevale, ministrando as disciplinas de Produção de Moda, Produção de Evento de Moda e Projeto de Figurino. Produtora de Moda, figurinista e performer, integra o grupo M.A.L.H.A (Movimento apaixonado pela liberação dos humores artísticos).

Peles da cena, memória e criação

Ao pensar a roupa, o que se conserva não é apenas o material em si, no caso, o tecido, os aviamentos, etc., que só são condição para que o objeto exista. O que se conserva em si é sensação. É ela que excede qualquer vivido, que atravessa o corpo feito flechas, causando um estado de transbordamento, realizando fenômenos neste corpo.

O que a roupa em si faz, através do tecido é apenas arrancar esses blocos de sensações. Essa ressonância do corpo com o objeto (seja ele roupa, obra de arte, um filme, o que for) vai variar de pessoa para pessoa. Trata-se de dar corpo às singularidades, que o corpo carrega consigo. São ecos que dão origem à conceitos.

Assim o conceito, embora seja um incorporeal, se efetua nos corpos. Por isso também surge a partir das condições de sua criação. Entretanto, vale lembrar que ele não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna, trata-se de um conhecimento de si. Na feitura de um traje de cena, por exemplo, criar um briefing é a tentativa de traçar um plano de composição para as ideias. É tentar retirar estas ideias do caos que se instaura dentro de um processo de criação, ou do vazio como um espaço necessário para que se possa criar.

Por isso é válido dizer que prescrever fórmulas e modos de traçar estes planos, por vezes, engessam parte deste processo. Inibem aquele que tenta ao seu modo traçar o seu plano de composição. As diversas camadas que se sobrepõe a criação não podem ser tratadas como meros decalques de formas. Ali existem as interferências do outro (pessoas, objetos, uma arquitetura local, a história, acontecimentos, sensações, memórias, um liame de absolutamente tudo que está dentro e fora de quem cria). Criação tem a ver com a sensação que é também contemplação, difícil de ser racionalizada.

Na construção de uma performance e fabricação da sua plasticidade o “entre” não é um lugar, que possa designar o meio, por exemplo, mas uma potência “que os arrasta um e outro numa evolução não paralela, numa fuga ou num fluxo em que já não se sabe quem corre atrás de quem, nem para qual destino” (DELEUZE, 1992, p.61). Destarte, ocupa a linha fronteira daquilo que não foi instituído nem determinado. Para exemplificar, o “entre” nas imagens conceituais de moda não se trata de algo facilmente identificável ou possível de ser traduzido pela linguagem, mas sua força está em provocar. Tudo leva a crer que, por vezes, o traje de cena para performance nos arrasta por estes caminhos: peles que revestem, travestem, se investem em nossos corpos produzindo superfícies de inscrição.

Fausto Viana no livro *Traje de cena como documento* nos apresenta a classificação de trajes, conforme a seguir: “Traje eclesiástico, traje militar, traje civil”. Este último se subdivide em: “traje social, traje de cena, traje regional, traje profissional, traje interior, traje dos folguedos, traje fúnebre, traje esportivo, traje associacionista, traje etnográfico” (VIANA, 2015, p.16).

O traje de cena é definido como a indumentária das artes cênicas e, neste caso, abrange o seu uso nas performances. O traje usado na performance torna-se pele invólucro do corpo, dispositivo fundamental para aquilo que o performer deseja “transmitir, afetar, contaminar, perturbar, emocionar...” (VIANA, 2014, p. 18). Esse contágio é singular e as emoções variam de pessoa para pessoa.

Há espaço para um licenciamento poético, que não se prende a rigor das identidades, das épocas, de um rigor histórico. Mas subverte a imagem e ainda assim permite vislumbrar a cultura da qual saiu ou está inserida. Gomes Peña¹²⁴ em seu trabalho apresenta um “ataque” às definições

¹²⁴ Fundador do coletivo La Pocha Nostra, em 1993.

de identidade, especialmente as marcas de gênero, política e opções sexuais” (idem, p.25) em prol da expressividade na composição das suas imagens.

No contexto dessa expressividade e pensando os processos de subjetivação ao qual nossos corpos estão submetidos ao longo da vida, a pele biológica do performer se contaminará das outras peles do mundo, se assim pensarmos com Friedensreich Hundertwasser. Este escritor formula a teoria sobre as cinco peles como Pierre Restany apresenta no livro *Hundertwasser: o pintor rei das cinco peles – O poder da arte*. Hundertwasser, um artista múltiplo que viveu a contracultura e atuava em diversas frentes: como ativista, ambientalista, pintor, arquiteto, sendo suas atividades, todas conectadas uma na outra, colocava em questão os problemas do mundo pós-moderno.

Essas cinco peles compõem as múltiplas dimensões do ser humano, nas quais se incluem: a primeira pele sendo a epiderme; a segunda pele, a vestimenta; a terceira pele, a casa; a quarta pele, as relações sociais e familiares; e a quinta pele, a humanidade e a natureza. Numa performance, estas peles se compõem em linhas e camadas que podem ser experimentadas em imagens que se dobram e redobram remetendo ao traje de cena da ação.

O traje para performance, diferente do traje de um personagem (de cinema, novela, ou teatro que está inserido numa narrativa linear) que traz determinações de tempo, espaço, características psicológicas, está mais para uma produção ético-estética-poética. O traje de performance, de modo semelhante ao teatro pós-moderno através de elementos simbólicos ou abstratos, permite uma metamorfose do corpo, cuja “memória chegue sem produzir estereótipos, clichês que vêm da parte emocional” (idem, 2014, p. 26). O autor ao exemplificar através do teatro de Butô explica: “enquanto o traje cobre o corpo, é o corpo que é o traje da alma” (idem).

A partir dessa explicação de Fausto Viana, infere-se que ele convoca o uso da memória como dispositivo para criação, que no caso desta pesquisa trata da criação de trajes de performance. Entende-se, que não se trata de uma memória que representa fatos passados, presentes ou futuros, mas que busca nas memórias passadas (ou até mesmo fatos não vividos), um modo de impulsionar a construção de novas memórias inéditas (memórias futuras, talvez).

Henri Bergson privilegia a relação entre memória, criação e afeto a fim de produzir um fluxo de sensações. Trata-se de uma consciência estética, não mera representação. Segundo Yoko Ono, performer do *Grupo Fluxos*, na década de 1960: “não é possível controlar o tempo da mente com um cronômetro ou um metrônomo. No mundo da mente, as coisas se espalham e vão além do tempo. Há um vento que nunca morre” (HENDRICKS p.94 apud SANTOS, 2008, p. 167).

Conseqüentemente, a memória não está vinculada somente ao campo das representações; a memória é concebida então como um fluxo, uma “duração”. Sendo as representações as partes cristalizadas da memória e o afeto a potência criativa utilizada no processo de criação. Bergson ainda faz distinções de duas espécies de emoção: a primeira estaria entre ação e a percepção e deriva do campo da representação e a segunda, exposta no livro *As duas fontes da moral e da religião* o autor fala de um “arrebatamento do espírito” e apresenta o “afeto como anterior às representações – a emoção criadora” (SANTOS, 2008, p.167).

O espírito e a matéria e suas relações para falar do funcionamento da memória, se dividem em realista e idealista. Uma abertura de sentidos, que seja potente o suficiente para se perceber as imagens, suas nuances, sobreposições, camadas, que “agem e reagem uma sobre as outras” (BERGSON, 2010, p. 11). Ou seja, o universo e todas as imagens que o compõem nos fazem “um convite a

agir”. São essas imagens referências a partir do modo como nos afetam que disparam a composição de outras imagens.

Tudo se passa como se nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo (idem, p. 12).

No caso da performance, além do traje de cena, o corpo também se torna invólucro de si mesmo, repositório de sensações e a abertura para um incorporeal. Ou seja, não opera por analogia, semelhança, identidade ou representação.

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua com as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (idem, p. 14).

Entretanto, há também a memória enquanto esquecimento a partir do pensamento de Nietzsche, tal como se apresenta na teoria do eterno retorno em *Assim falou Zaratustra*. “Nietzsche esboça uma singular visão do tempo, da memória e da criação” (BARRENECHEA, 2008, p.59). Uma memória que esquece, poderia então ser uma alternativa para a vontade criadora e o esquecimento uma abertura para o novo, sendo estas características presentes tanto na ação performática quanto na sua plasticidade.

Neste sentido, o eterno retorno, discutido pelo autor, se trata de um fazer que não se esgota e a cada repetição, produz diferença. Ao pensar o traje de cena, neste caso na performance, observamos a proliferação de máscaras que se estendem por todo corpo e que, ao invés de reforçar o simulacro, apresentam um infinito movimento real.

Por ser real, descrever uma performance é registrar o impossível. Trata-se de uma fala quase impossível de ser (d)escrita. Como falar de uma realidade que acontece no

corpo que é pura sensação, sendo que este corpo está dentro de um processo artístico? Talvez esta seja uma escrita que só é possível pela ficção. Arte que se desdobra em vida, vida como mera ficção, onde nas práticas vividas o indivíduo é tomado por aquilo que faz.

Entretanto, toda performance, por mais que tenha aspectos que flertem com o “real”, tem uma porção de elaboração consciente, um rigor, que precisa ser pensado para alcançar a potência que se almeja para o ato performático. Corpo e mente em busca de extensões, que incorporem a vida. Em síntese: “Toda essa experimentação provoca uma ruptura na chamada convenção teatral, na medida em que não existe uma preocupação com a encenação, nem com a representação” (COHEN, 2002, p.133). O que se quer dizer, é que o que se prioriza é a ação. Consequentemente há espaço para fatores externos e imprevistos que podem vir a somar ou não a performance.

A impossibilidade da representação

Dezenove de julho de dois mil e dezessete. Beira da praia de Mariluz, litoral gaúcho. Mar e luz num dia de inverno de sol pleno e aproximados dez graus, que violentam o corpo, primeiramente desprovido de qualquer artifício, mas ainda assim, envolvido pela derme em carne viva: lidar com o corpo nu e as rajadas de vento frio que dilatam os poros e penetram o corpo, para logo depois ter seu corpo e rosto envolvidos por infinitas dobras têxteis de *voil* branco no preparo da *toilette*¹²⁵, ilustrada na figura 1.

¹²⁵A origem é o latim *texere* (tecer), que por sua vez originou *toile* (pano, toalha) e *toilette* (pequena toalha) em francês. A palavra toilet (vaso sanitário) está ligada a 'toalha', a 'têxtil', e também a 'texto' do português. O significado de *toilette* evoluiu para o ato de lavar-se, vestir-se e arrumar-se: fazer a toalete. Foi só na metade do século 19 que nos EUA a palavra passou a ser usada como sinônimo de *lavatory* (pia ou vaso sanitário).

Figura 1: Performance Sulcos.



Fonte: Aline Daka, 2017.

Aparência fluida, leve e transparente. Pele translúcida, que recobre a pele biológica. Leite que jorra, para deleite do corpo. Oito litros de sumo animal para fabricação de sulcos e silhuetas. Pérolas translúcidas. Dobra do leite no tecido que revela o corpo nú “... borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo [...]” (DELEUZE, 1991, p.207). Não apenas representações do objeto, mas desfiguração de um corpo, tal como a figura 2 apresenta, que já não se limita a uma única forma: corpo-onda, corpo-concha, corpo-mãe-d’água, corpo-nossa-senhora, corpo-entidade que se manifesta em ato, heterotopia de corpos justapostos. Amontoado de corpos.

Fechado em si mesmo, o corpo, como lugar sem lugar, se abre para um espaço difícil de ser determinado. Heterogêneo, se compõe de nossos devaneios e dos estratos históricos aos quais estamos submetidos. Este revolver-se, respectivamente, do novo com o calcificado, parece agir expulsando o corpo, para ali fazer germinar novos corpos, produtivos e potentes. Uma infinidade de drapeados, invaginações côncavas, convexas, maiores, menores, densas e maleáveis.

Figura 2: Desfigurações



Fonte: Paola Zordan, 2017.

O fragmento da ação descrita e ilustrada acima configura a performance intitulada Sulcos, que mostra dobras do tecido sobre o corpo, ainda em processo, visto que será experimentada em outros locais. Evoca ainda a ideia de pele, invólucro do corpo, de labirinto, de trama, da malha (tecido), ou outro material que insinue uma pele (trans)lúcida.

Evoca a memória que disparou a criação desta ação: as mulheres, em meados do século XIX, ainda período romântico, que molhavam suas túnicas para compor dobras em seus corpos, que se assemelhavam as esculturas gregas clássicas de mármore. Na busca pela perfeição do corpo através da beleza física, valorizavam as formas, volumes e simetrias, nas quais o que se procurava era a representação do corpo humano (figura 3). No caso da performance, esta perfeição se desfaz pela resistência do vento, evocando outras formas a se pensar.

Figura 3: Silhuetas



Fonte: Paola Zordan, 2017.

Através do simbolismo pré-rafaelita, discute-se o traje racional: uma moda mais solta, livre dos espartilhos que colocavam em risco a saúde da mulher e impossibilitavam sua liberdade de movimentos. “A roupa vitoriana, constituía uma forma de controle social que contribuía para manter as mulheres em papéis dependentes e subservientes” (CRANE, 2006, p. 229). Já o traje racional, confortável e alternativo era usado por grupo de intelectuais, mulheres atípicas ou marginais e somente se tornaria moda no início do século XX. Esta mulher “livre”, em pleno final de século XIX tornara-se uma ameaça à sociedade, pois passaria a ter uma vida mais ativa.

A partir desta pesquisa, a performance Sulcos, nos coloca num labirinto a pensar as amarras e obrigações sociais e institucionais e como se estruturam os indivíduos e a sociedade. Revela uma vida a compor formas, um disparate-disparado pelas intersecções do dia-a-dia, dos pudores e da moral. Uma educação do corpo, que se revela nos modos de existência, que borram o limite entre o que é vida e o que é arte. Um rigor sobre o corpo, através de uma vigilância

não contemplativa, no qual, a vestimenta como “dobra” do seu modo de vida a produz.

“Diz-se que o labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só ter muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 1991, p.14).

Retomando a performance e ao final (que não se chega), chega-se a um traço, uma linha que não para de se fazer dobras. São caminhos que não cessam e a cada repetição e apresentam uma fluidez que se compõe em espiral: “o andar de cima dobra-se sobre o andar de baixo” (DELEUZE, 1991, p. 204). A relação do corpo com tecido e o elemento inesperado, o vento, compondo a própria resistência dos movimentos. O indivíduo e sua relação com ele mesmo e com o meio ao qual pertence, na qual, a resistência cria zonas de subjetivação que agem em prol da criação.

São linhas que se dobram, se invaginam e penetram no corpo, em movimentos ora lentos, ora vigorosos que recriam um mapa do corpo, por vezes, fornecendo outras linhas, outras silhuetas, compondo e decompondo volumes. Neste caso, o traje de cena aparentemente simples, composto de três metros de *voil*, fornece a plasticidade da ação, através de uma poética visual.

Considerações Finais

Para finalizar esta discussão, que na verdade está começando, a memória é convocada, não como repositório de imagens e lembranças, mas como gatilho para criação. Logo, não se trata de representar aquilo que se pesquisa, mas de dobrar e observar o que pode surgir. No caso da performance, aqui retratada, por mais que suas referências estejam localizadas no século XIX, não se tratava apenas de representar tal período, mas de colocar o corpo em estado de afetação pela ação. O que acontece no corpo é real. Um mistério difícil de ser documentado.

Logo, o traje de cena, pode ser entendido então como uma potência da imagem, que tem a função de dobrar e desdobrar o corpo, para logo após redobrar, produzir algo original e transformar quem a faz. Trata-se de uma produção de sentidos, que também se altera com a presença do espectador que entra em contato com ela. Consequentemente, segue em estado de criação, sendo recriada por quem a vê. Por isso, não se prende ao tempo, pois se trata de uma imagem viva.

Referências:

BARRENECHEA, Miguel Angel. Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro. P. 51-63. In: *As dobras da memória*. Org. Miguel Angel de Barrenechea. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

_____. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação*. 1ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução Cristina Coimbra. São Paulo: Editora Senac, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 6ª ed. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução Luis Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água, 2000.

SANTOS, Marilane Abreu. Bispo, Fluxus e outras memórias. P. 163-171. In: *As dobras da memória*. Org. Miguel Angel de Barrenechea. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

VIANA, Fausto. Traje de Cena contemporâneo – o que é? P.17-31. In: *Traje de cena, traje de folgado*. Orgs. Fausto Viana e Carolina Bassi de Moura. São Paulo, 2014, Estação das letras e cores.

_____. *O traje de cena como documento*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2015.

RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles - O poder da arte*. Lisboa: Taschen, 1999.

O BORDADO NARRATIVO NOS TRAJES DE GAME OF THRONES

Gil, Maria Celina; Universidade de São Paulo,
mariacelina.gil04@gmail.com¹²⁶

Resumo: Partindo-se da relação entre o ato de tecer e o de narrar, este artigo procura investigar uma possibilidade de uso narrativo do bordado em trajes de cena. Esse uso narrativo pode se apresentar de duas maneiras diferentes: como narrativa literal ou como narrativa simbólica. Para exemplificar esses dois aspectos, se partirá dos usos do bordado na série Game of Thrones.

Palavras-chave: bordado; traje de cena; Game of Thrones

Abstract: Starting from the relationship between weaving and narration, this article seeks to investigate a possible use of embroidery in a narrative way in costumes. This narrative use can be presented in two different ways: as a literal narrative or as a symbolic narrative. To exemplify these two aspects, we will present uses of embroidery in the TV show Game of Thrones.

Keywords: embroidery, costume, Game of Thrones

Introdução: o que é uma narrativa?

Ao se ouvir a palavra *narrativa*, imediatamente é evocada uma série de significados. É comum que ela nos remeta a histórias e textos, pensando numa ordenação de um conjunto de acontecimentos em uma sequência temporal. Porém, diversos estudos¹²⁷ associam o ato de narrar, não a necessariamente a palavras, mas ao ato de tecer. De maneira espelhada, essa relação parece se repetir no ato de bordar. Tanto narrativas textuais quanto bordados são trabalhos que partem de unidades mínimas para formarem um todo com significado.

¹²⁶ Maria Celina Gil é Mestranda em História do Teatro (Artes Cênicas) pela Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana. Seu projeto de mestrado investiga narrativas e poéticas têxteis a partir dos usos do bordado na criação de trajes de cena.

¹²⁷ Dentre eles: Elizabeth Wayland Barber (1994). *Women's work: the first 20,000 years : women, cloth, and society in early times*; Walter Benjamin (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; Italo Calvino (1993). *As odisséias na Odisséia. In: Por que ler os clássicos*; Richard Sennett (2009). *The craftsman*.

Para BARTHES (2010):

“Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo;” (BARTHES, 2010, p.74)

Para além dessa questão etimológica, as duas ações se assemelham no que têm de mais concreto: seus processos. O ponto, a unidade menor do bordado, vai sendo executado e trabalhado pela mão humana a fim de confeccionar uma obra têxtil. Pode-se utilizar de diversas técnicas e materiais para se chegar àquilo que se pretende. A narrativa, da mesma maneira, é uma trama formada por palavras – sejam elas orais ou escritas – que vão compondo um todo. Além disso, ambas guardam um caráter íntimo com o processo manual de realização.

Bordar é uma técnica de trabalho manual, essencialmente. Depende que o artesão tenha contato direto com a obra em todas as suas etapas. Mesmo no bordado mais contemporâneo, em que a realização industrial da máquina é muito mais frequente nas produções de larga escala, ainda se conserva esse caráter. O desenho, a escolha dos pontos, dos tecidos, das linhas, o preparo da máquina de bordar; nada disso pode ser feito pelo pensamento artificial ou pelo automatismo. Tudo depende da mão do artista, desde o risco inicial do desenho a ser bordado até o colocar da linha na máquina para iniciar o processo.

Narrar é também um trabalho que depende da mão do artista. Nas narrativas orais, o artista é o próprio meio de transmissão da mensagem e suas experiências são fonte de sabedoria. Nas narrativas escritas, é da mente do artista que vem a criação e através do seu trabalho manual ela toma corpo. Tanto no bordado quanto nas narrativas, a máquina é um meio de expressar a criação e não o próprio criador.

Quando tratamos de obras de arte dramática, como o teatro e o cinema, há múltiplas facetas da narração. O ato de narrar

está tanto no texto em si como nos aspectos visuais que compõe a obra como um todo. Dentro de suas especificidades, cada arte tem muitas maneiras de comunicar sua mensagem ao espectador.

Aqui pensamos especificamente em narrativas visuais, ou seja, em aspectos não verbais da encenação, que além de compor a história, também são eles próprios capazes de criar significados particulares. São elas principalmente: a iluminação, a cenografia e o figurino. Particularmente nesse artigo, o que nos interessa são as narrativas visuais possíveis nos trajes de cena, especificamente aquelas que envolvem o trabalho artesanal e o bordado.

Bordado narrativo

Quando está presente em um traje de cena, o bordado pode passar as mais diversas mensagens. Ele pode ter a função apenas de adornar um traje e a partir disso tiramos uma série de conclusões - desde estilo do figurinista até orçamento disponível; pode ter a função de elaborar aspectos da história; pode compor uma poética particular de um encenador e, com isso, também nos informar sobre processos de produção do traje, entre outros. Entendemos que um bordado narrativo é aquele que conta uma história, de maneira verbal ou não. Quando utilizado em um traje de cena, um bordado narrativo nos comunica algo sobre a história que assistimos, seja para reforçar aspectos da mesma ou adicionar informações novas que ajudarão a compor as personagens e os fatos expostos. Aqui nos dedicaremos apenas a dois usos narrativos que chamamos de narrativa linear e narrativa simbólica.

Um uso narrativo literal é aquele que mais se aproxima da nossa concepção dessa palavra. Ele espelha o movimento das narrativas verbais e coloca uma série de imagens em sequência de modo que, quando observadas em conjunto, são capazes de contar uma história a partir da sucessão de fatos. Além disso, na maior parte das vezes são imagens figurativas, que

mimetizam as personagens da história contada ou, pelo menos, utilizam símbolos de fácil reconhecimento ou de histórias populares. Esses fatos podem estar dispostos de maneira linear, um ao lado do outro, formando uma sequência, ou de maneira circular, como num quadro de Bosch¹²⁸, em que diversas imagens se apresentam dispersas e o olhar do espectador direciona e organiza as relações entre as imagens formando narrativas. Um exemplo bastante conhecido e estudado é a Tapeçaria de Bayeux¹²⁹, que além de contar com imagens em sequência linear a história das batalhas, também conta com desenhos e escritos nas margens do tecido, que criam suas próprias narrativas e significados.

O uso narrativo simbólico utiliza elementos para contar a história que não representam necessariamente de maneira mimética as personagens da história. Normalmente, esse tipo de uso está ligado à cultura tradicional, ou seja, faz parte de um campo de referências de determinado povo e é facilmente reconhecido por todos aqueles que partilham da mesma vivência ou cultura.

Dentre diversos exemplos desse uso, a título de exemplo, é possível pensar no bordado *Rushnyk*. O *Rushnyk* é um bordado tradicional ucraniano, uma espécie de tecido ritual no qual se bordam símbolos e criptogramas. Cada região tem seus motivos e desenhos próprios, com significados que são passados ao longo do tempo para as gerações. Esse tecido tem formato retangular para representar a vida do seu dono e os bordados trazem resquícios de uma memória ancestral, majoritariamente usando linhas vermelha, azul e preta – cada uma simbolizando respectivamente o homem, a mulher e a terra. Os símbolos bordados têm cada um seu significado: cada tipo de flor significa um traço de personalidade diferente; cada animal e motivo abstrato também. Esse pano é dado à pessoa quando nasce, aparece e é modificado em outras situações

¹²⁸ Hieronymus Bosch (1450 – 1516), pintor holandês cujas principais obras são pinturas detalhadas retratando cenas com elementos fantásticos, remetendo ao imaginário religioso da época. São obras que contam com pequenas cenas e situações retratadas no mesmo quadro.

¹²⁹ A Tapeçaria de Bayeux é um enorme tapete bordado que conta a história da conquista da Inglaterra por Guilherme II da Normandia, principalmente a batalha de Hastings e os eventos que a sucederam.

importantes da vida, como casamentos e nascimentos de filhos, e finalmente a morte. Ao cabo da vida, se tem um tecido que conta simbolicamente toda a história da vida da pessoa a quem ele pertenceu. Não é uma narrativa com imagens figurativas e literais, mas ainda assim, conta uma história.

Se pensarmos em trajes de cena, o bordado pode aparecer de maneira narrativa em muitos aspectos: eles podem tanto reforçar informações e dados conhecidos da história contada e das personagens, quanto trazer novas informações e criar novas narrativas. É também possível criar trajes que contem com narrativas lineares utilizando o bordado ou até mesmo, narrativas verbais/escritas. Para ilustrar criações em que esses usos narrativos do bordado foram utilizados no traje de cena, escolhemos fazer uma breve análise sobre alguns trajes da série de TV Game of Thrones.

Game of Thrones

Game of Thrones é uma série de TV produzida pela HBO, baseada na série de livros homônimos de G. R. R. Martin. A série estreou em abril de 2011 e teve sete temporadas até o presente momento. Game of Thrones pertence ao gênero da fantasia, mas estabelece muitas relações com política e temas do contemporâneo. Ela conta a saga de um reino num tempo incerto, em que diversas famílias estão em eterna disputa sobre quem será o Rei dos Sete Reinos. Essa disputa pelo trono gera uma série de conflitos, como batalhas, assassinatos, casamentos arranjados, etc. A história é longa e com muitos detalhes. O principal para a análise desse artigo serão as informações visuais que identificam os grupos e famílias da série, as quais especificaremos brevemente para que ao longo do artigo as referências fiquem mais claras.

As famílias que disputam o poder são principalmente nove e a elas se somam mais muitas outras que lhes servem de aliadas. Cada família tem alguns elementos visuais que as distingue: cor, animal que a simboliza e estilos de se

vestir. Aqui, vamos nos deter apenas na descrição das famílias importantes para a análise das personagens escolhidas. As famílias são: Stark (cor cinza; animal lobo gigante); Tully (cor azul; animal peixe); e Lannister (cores vermelho e dourado; animal leão). Essas são as descrições encontradas no livro. Elas foram mantidas na adaptação, pois era importante para a narrativa em diversos momentos.

Para Michele Clapton, figurinista da série ao longo de todas as temporadas exceto a sexta – quando o figurino foi assinado por April Ferry, era muito importante que os figurinos pudessem comunicar algo aos espectadores. Além de serem bonitos, os trajes deveriam comunicar sobre as personagens de alguma maneira. Segundo ela:

Eu sempre tento contar uma história – os figurinos para mim são narrativos e deve-se poder olhar para eles e entender onde estão mentalmente na sua jornada. Eu acho que eles foram ganhando força e atingindo novas coisas. (CLAPTON, 2017 [tradução nossa])

Foi no bordado que Clapton encontrou uma maneira subliminar de contar histórias nos trajes das personagens. Para isso, ela se uniu com a bordadeira e artista têxtil Michele Carragher. Baseada em Londres, Carragher se especializou em bordado feito à mão e usa técnicas tradicionais, como bordado livre, bordado em pedraria, aplicações e pregueados. Ela trabalha tanto bordando diretamente sobre os trajes, quanto bordando em seda ou organza e posteriormente aplicando no local desejado do figurino.

Segundo a própria Carragher em seu site oficial, a escolha pelo bordado manual se dá principalmente pela maior flexibilidade e possibilidade de criação. O bordado à máquina, para ela, tem uma limitação maior de cores, texturas, linhas e elementos. Quando se borda à mão, se pode utilizar uma diversidade de materiais que nem sempre a máquina suporta. Além disso, por trabalhar com trajes para cinema e televisão, nem sempre Carragher tem à sua disposição os trajes durante sua construção. Muitas vezes

ela borda fora do traje ou cria algo para um traje já pronto. A máquina também não proporciona esse manejo mais flexível exigido quando se borda sobre peças prontas. Seu trabalho é sempre muito próximo ao do figurinista, que cria com ela os bordados. Em Game of Thrones, os temas bordados são principalmente símbolos referentes ao universo da trama. O mais comum é que apareçam os animais que simbolizam as casas e famílias das personagens, bem como suas cores.

A série conta com uma infinidade de personagens e conflitos que aqui não cabe analisar. Por isso, nos focaremos em exemplos de trajes de duas personagens: Sansa Stark e Cersei Lannister, cujos trajes parecem contar com bons exemplos de usos narrativos do bordado, tanto de maneira literal quanto de maneira simbólica. Como Game of Thrones conta com um figurino extenso e complexo, com muitas trocas de roupas, escolhemos nos voltar especificamente para alguns trajes das três primeiras temporadas, os momentos em que aparecem e sua composição.

Sansa Stark e Cersei Lannister

Sansa Stark (Sophie Turner) é uma personagem que passa por diversos momentos que provocam transformações em sua personalidade. Ela começa a série como uma adolescente que se muda com o pai para o reino, onde seu pai fará parte do Conselho do Rei. Eles moram em um local muito distante e Sansa sonhava em conhecer o mundo. O que começa com a vida de uma personagem típica da inocência romântica, vai se tornando com o passar da história em um conflito sombrio: Sansa perde o pai e após a morte do rei é mantida refém pela Rainha Cersei Lannister (Lena Headey), primeiro como noiva do príncipe e depois como prisioneira; obrigada a casar com um homem da família real, Sansa acaba fugindo e passando por outra série de infortúnios até reencontrar seu irmão no antigo lar. Juntos, eles começam a retomar os terrenos de sua família. A personagem que parecia uma menina boba vai se tornando uma personagem forte e essa transformação se reflete fortemente em seus trajes.

Figura 1- Sansa Stark (2013).



Fonte: Site Clothes on Film

Cersei Lannister é a rainha, uma mulher vinda da família mais rica de todo o reino. Casada num casamento de interesse com um homem violento, Cersei tem um caso com o próprio irmão, com quem tem três filhos. Quando o marido morre – num acidente causado por ela própria – Cersei investe na manipulação do filho mais velho, para que ele realize os interesses da família. Se antes ela havia tolerado o noivado de Sansa com seu filho, depois da morte do marido tudo muda de figura, pois seu filho é incontrolável, sádico e esse casamento já não seria vantajoso. Pouco a pouco tudo vai desmoronando para ela: um a um, seus filhos morrem, bem como seu pai; o irmão já não é mais fiel a ela; e o reino parece escapar por entre seus dedos. Assim como Sansa, todas essas transformações vão se revelando nas mudanças dos trajes da personagem com o passar da série.

Figura 2- Cersei Lannister (2013).



Fonte: Clothes on Film

Apesar de ser mais comum na série que as famílias sejam associadas unicamente a um símbolo, o da família do homem/pai, os trajes de Sansa comumente contam, além do símbolo da família do pai, o lobo gigante, com o símbolo da família de sua mãe também, o peixe. Essa opção não é gratuita e diz muito principalmente sobre a relação entre as personagens. Sansa sempre foi a filha mais próxima de sua mãe e tinha com ela uma relação de muita cumplicidade. Além disso, Sansa inicia a história com grande rejeição ao lugar onde mora. O local da família de seu pai é frio, distante e isolado, bem diferente daquilo que sonha para si. Sansa deseja morar no reino, onde se passam as histórias que ouvia na infância. A presença concorrente do peixe nos trajes mostra um traço da personalidade da personagem: sua ligação está muito mais com a mãe do que com o pai.

Cersei tem um movimento parecido em suas roupas. Ainda que seja comum uma predominância dos símbolos dos chefes de família nos trajes, Cersei raramente usava o símbolo da família do marido. Enquanto ele esteve vivo, a única peça assim que usava era a coroa de rainha, feita com o formato dos chifres de um veado; assim mesmo, a peça foi usada apenas enquanto não era viúva. No mais, todos os seus

adereços sempre são voltados para o símbolo de sua família, o leão.

O símbolo da família de Cersei não aparece tão óbvio num primeiro momento. Na primeira temporada – e em alguns momentos da segunda – quando Cersei ainda está presa num casamento infeliz, pouco se vê das cores de sua família ou do leão. Naquele momento, a personagem ainda precisava fingir uma subserviência e passividade que na verdade não possuía. Talvez por isso, nesse primeiro momento, seus trajes sejam costumeiramente adornados com bordados de pássaros. Assim como eles, ela estava presa sem poder alçar voos próprios. Além disso, ela não tinha outra função que não a de ser bela, como uma espécie de decoração. É possível que por essa razão esses trajes contem muito com referências ao bordado *sashiko*¹³⁰: ela também estava numa situação em que se sentia quebrada e precisava encontrar um modo de se fortalecer consertar sua vida.

Um dos trajes mais simbólicos desse momento da história da personagem é o vestido azul com bordados de pássaros. Esse traje é usado duas vezes na primeira temporada de Game of Thrones e mais algumas vezes na segunda temporada. Na primeira, nos momentos em que o usa, Cersei está mostrando seu lado mais atrelado às fragilidades e dificuldades dos papéis sociais de gênero: quando é a mãe, que dá conselhos e consola o filho, o ensinando que os reis muitas vezes não fazem exatamente sua vontade, mas sim o que é preciso fazer para assegurar sua posição; e quando é a esposa sem importância, que junto ao marido ao fazer uma acusação a seu conselheiro, não só não tem suas demandas atendidas, como também é agredida fisicamente.

Na segunda temporada, esse traje aparece também em momentos que Cersei está se sentindo coagida ou impelida a

¹³⁰ *Sashiko* é uma técnica de bordado japonesa que tinha duplamente a função de adornar e reforçar as costuras dos trajes. É um bordado funcional: quando as roupas rasgavam ou precisavam de remendos e retalhos, utilizava-se o *sashiko* para juntar os pedaços de maneira bonita e decorativa. É feito com pontos corridos, como uma espécie de alinhavo.

situações que a desagradam, mas que não a deixam ver outra saída: no dia em que precisa começar a reorganizar o reino após a morte de seu marido e do conselheiro real e, diante de um conselho, não é levada a sério e tem sua posição no governo tomada por seu irmão mais velho – com quem não tem uma boa relação – e sempre que eles discutem à sós; e no dia em que sua filha está sendo enviada para outro reino, como parte de um acordo entre as famílias para garantir apoio político, próxima a seu irmão como uma sombra, contrariada e infeliz pela situação. Como ela, sua filha também está sendo utilizada como peão em alguma manobra para garantir poder.

Figura 3 - Vestido Azul de Cersei (2011).



Fonte: Site Michele Carragher

O símbolo do pássaro em Cersei está sempre associado a momentos de falta de poder, em que ela alterna entre o ser frágil e o ser que só existe para ser admirado. Não parece estranho, portanto, que ela chame Sansa de “little bird”. Ela vê na menina sozinha, colocada à disposição para casar com o rei, sem aparente vontade própria alguma, uma imagem

de si própria com tudo aquilo que deseja evitar e se desvencilhar.

A própria Sansa ganha contornos de aprisionamento e fragilidade de maneira paralela visualmente, mas o símbolo que fica bordado em seus trajes é o da libélula. A primeira vez que vemos trajes com esse motivo bordado é durante o processo de execução de seu pai, na época conselheiro do rei. Tanto no momento em que está pedindo misericórdia pela sua vida quanto no momento da execução em si, Sansa traja um vestido de cor clara com bordados de uma libélula. Durante todo o tempo que está aprisionada pelos Lannisters no reino, esse motivo aparecerá de alguma maneira, pois além dos bordados, Sansa também usa um colar com pingente de libélula o tempo todo e, assim como nos vestidos de Cersei, o *sashiko* volta a aparecer.

Como esse símbolo do pássaro era muito recorrente nos bordados dos trajes de Cersei como símbolo de sua condição aprisionada, quando ela adquire mais poder e se torna mais segura de sua posição no governo, os trajes mudam. Além da presença mais expressiva do símbolo e cores de sua família, chegamos a ver também trajes com bordados em que se vê um leão se sobrepondo a um pássaro, por vezes o engolindo e por vezes o cobrindo visualmente.

A composição do vestido de casamento de Sansa Stark também parece didática quanto ao uso narrativo do bordado nos trajes de Game of Thrones. Sansa chegou ao reino prometida ao príncipe, mas uma série de reviravoltas fez com que ela fosse obrigada a casa com outro homem da família Lannister. Tudo no intuito de aprisioná-la ainda mais.

Michele Clapton elaborou o vestido com uma faixa que se enrolava em torno do corpo da personagem, quase que a mantendo presa. Essa faixa seria bordada com elementos e desenhos que contassem simbolicamente a trajetória da personagem até então: desde sua vida na casa de sua família, até a chegada ao reino e seu enlace com a família Lannister.

Para isso, Michele Carragher começou o bordado com os dois símbolos que representavam a família de Sansa: o peixe, símbolo da família de sua mãe, e o lobo gigante, símbolo da família de seu pai. Não por acaso, esses símbolos foram bordados na parte de trás do vestido: a vida com sua família era aquilo que Sansa estava deixando para trás.

Conforme a faixa vai contornando o corpo da personagem, vemos que o leão, símbolo da família de seu futuro marido, vai se tornando predominante e começa a sobrepor os símbolos anteriores. Ele chega ao ápice na parte de trás do pescoço, como um peso que a personagem vai carregar a partir de agora. No pescoço do vestido, se encontra um imponente leão, com uma coroa sobre a cabeça. Para a família Lannister é muito importante ressaltar que eles são aqueles que estão no trono e, portanto, que estão vencendo a disputa. Por isso, a maior parte das vezes em que o leão aparece bordado em alguma personagem, ele está ostentando uma coroa ou outro elemento que deixe claro seu status.

Figura 4 - Detalhe da parte de trás do vestido de casamento de Sansa (2013).



Figura 5 - Detalhe do pescoço do vestido de casamento de Sansa (2013).



Fonte das imagens: Site Michele Carragher

As cores do vestido também são muito simbólicas. A base do vestido é feita de um tecido brocado que mistura as cores cinza e dourado. O cinza é a cor de sua família e, por

isso, sempre acessada em momentos que a personagem precisa demonstrar claramente sua ligação com suas origens. Aqui, porém, vemos que o cinza está sendo tomado pelo dourado da estampa, tornando as cores mescladas. O dourado é uma das cores da família Lannister, logo, fica expresso na própria escolha do tecido a crescente influência e dominação da família do marido sobre Sansa. Além disso, Carragher optou por fazer o bordado todo do vestido em dourado, com crescentes acréscimos do vermelho, também para simbolizar a influência dos Lannisters sobre Sansa se tornando cada vez mais expressiva.

Considerações Finais

Muitas das tramas de Game of Thrones estão bordadas nos vestidos das personagens. Os figurinos da série são pensados para demonstrar aquilo que as personagens desejam transmitir àqueles que estão a sua volta e suas ações na história. Se quando iniciou o trabalho a figurinista buscou referências do mundo para compor, aos poucos os próprios personagens ganharam vida própria e passaram a demandar mudanças nos trajes e serem eles mesmos suas referências. Clapton (2017) diz em entrevista que seu processo criativo hoje envolve principalmente o uso de cadernos, nos quais ela vai acumulando referências para usar futuramente. Clapton revela que muitas vezes junta nos cadernos imagens, tecidos, texturas, etc. que não tem ainda um destino certo ou definição de para onde irão.

Essa declaração é interessante, pois parece levar diretamente a funções narrativas que o bordado assume na série. Pensando particularmente no bordado como narrativa simbólica, tanto o vestido azul de Cersei como os breves detalhes apontados dos trajes de Sansa parecem bons exemplos desse uso, pois é justamente o contexto das personagens quem nos dá as ferramentas para ler aquilo que o traje está querendo dizer e entendê-lo. Sansa, por exemplo, é uma personagem desde o início apresentada como alguém dotada de habilidades manuais. São recorrentes as

cenar em que a vemos bordando, costurando, etc., sendo que a primeira cena em que conversa com Cersei esse é justamente o tópico da conversa. Segundo Clapton:

"Ela se expressa através de sua habilidade para bordar e costurar. Mesmo nas primeiras cenas, Cersei pergunta onde ela conseguiu seu vestido e ela diz que ela mesma o fez. Então nós sempre os usamos como algo que Sansa poderia expressar seus sentimentos – através dos bordados e motivos de seus trajes e através dos tons e cores." (CLAPTON, 2016 [tradução nossa])

Outro elemento narrativo simbólico dos bordados em Game of Thrones é sua posição nos trajes. A maioria dos bordados dos trajes de Cersei, por exemplo, se encontram nos ombros e costas, formando uma espécie de proteção e, por vezes, uma espécie de armadura. Além disso, são vistos imediatamente por aqueles com quem ela interaja, deixando sempre claro, assim, seu poder e posicionamento diante das situações. Foi se tornando muito comum ao longo do tempo que sempre que fosse se envolver num embate político, Cersei usasse trajes com bordados mais ricos e intrincados. Isso também era uma forma de reafirmar seu poder e lembrar àqueles com quem estava que não só ela era a rainha, como também membro da família mais rica do reino.

Já o vestido de casamento de Sansa parece um bom exemplo de uso narrativo literal do bordado num traje de cena. O que se vê ali é quase um storyboard: passo a passo, vemos imagens que retratam momentos de uma história. Como na Tapeçaria de Bayeux, os elementos estão dispostos e quando o espectador volta seu olhar a eles é capaz de compreender a sucessão de fatos que levaram a história ao ponto em que ela está. Ainda que exija o mínimo de conhecimento do contexto da série – principalmente dos símbolos e cores que representam cada família – esse traje apresenta uma história de fácil compreensão e disposição linear e sucessiva dos fatos, o que o coloca como um exemplar de uso narrativo literal do bordado.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de Jaime Guinsburg. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010

MARTIN, George R. R. *Song of Ice and Fire, V.1 - A Game of Thrones*. 1ªed. Nova York: Bantam Books, 1997

REIS, Jaime Estevão dos; ZIERER, Adriana; FERRARESE, Lúcio Carlos. *As fábulas na Tapeçaria de Bayeux: inter-relações entre margem e centro na narrativa da conquista da Inglaterra no século XI*. In.: SANTOS, Bento Silva (org.). *Mirabilia 20* (2015/1) *Arte, Crítica e Mística - Art, Criticism and Mystique*. Jan-Jun, 2015.

<<http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/20-01.pdf>>. Acesso em 23/07/2017

VIANA, Fausto. *Figurino Teatral e as renovações do século XX*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2016

Webgrafia

BLOG Clothes on Film, postagem de 6 de setembro de 2013: <<http://clothesonfilm.com/game-of-thrones-costume-analysis-arsei-lannister/32970/>>. Acesso em: 18 Jun. 2017.

BLOG Clothes on Film, postagem de 24 de junho de 2013: <<http://clothesonfilm.com/game-of-thrones-costume-analysis-sansa-stark/32216/>>. Acesso em: 18 Jun. 2017.

REPORTAGEM BuzzFeed de 12 de agosto de 2016: <https://www.buzzfeed.com/keelyflaherty/facts-about-the-game-of-thrones-costumes-you-probably-never?utm_term=.eonaEmkrm#.ucaV4Yn2Y>. Acesso em: 20 Jun. 2017.

SITE Michele Carragher: <<http://www.michelecarragherembroidery.com>>. Acesso em: 22 Jun. 2017.

UKRAINIAN MUSEUM OF DETROIT:

<<http://www.ukrainianmuseumdetroit.org/textiles/rushnyky.html>>.

Acesso em: 23 Jun. 2017.

VIDEO Inside Game of Thrones: A Story in Cloth (2017):

<https://www.youtube.com/watch?v=THH_UB-WRCU>. Acesso em: 24

Jun. 2017.

FIGURINO PARA A PERSONAGEM SEREIA EM O “AUTO DA CONQUISTA”

Jose Alfredo Beirão Filho, *Universidade do Estado de Santa
Catarina UDESC - Brasil*

jbeiraofilho@gmail.com

Resumo: Este estudo enfoca o processo de criação para o figurino da personagem “Sereia” do espetáculo “Auto da Conquista”, encenado em Florianópolis pelo Estúdio Vozes, sob a ótica da arte contemporânea brasileira dos anos de 1950. Aponta ainda as etapas de criação e a subsequente confecção e finalização do figurino proposto por este pesquisador.

Palavras Chaves: Figurino, Criatividade, Teatro.

Abstract: This study analyzes the creation process for the costume of the "Mermaid" character of the show "Auto da Conquista", staged in Florianópolis by Estudio Vozes, from the perspective of contemporary brazilian art from the 1950s. It also outlines the creation stages and the subsequent making and finishing of the proposed costume.

Key words: Costume, Creativity, Theatre.

Introdução

Este artigo, focado na produção de um espetáculo musical, tem o escopo de apresentar as etapas e as técnicas de criação usadas na concepção e realização de figurinos, especificamente o da personagem “Sereia”. Ancorado em pressupostos das teorias da criatividade, entre eles o “mapa mental”, o estudo tem como *corpus* principal o musical “Auto da Conquista” (1966, Osvaldo Ferreira de Mello), decorrente de uma pesquisa baseada na chegada dos imigrantes açorianos à Ilha de Santa Catarina no Século XVI.

Auto da Conquista

“Os homens nus e a paisagem verde despertaram a
ambição. Os ventos castigaram as naus e a morte riu

nas escotas dos barcos ligeiros. A sede, a angustia, o calor, o frio, a morte, a dor.

Filhos morrendo. Homens atirados ao mar. Que outros desígnios vos esperam nessas ilhas sem endereço? Pelos caminhos do mundo nenhum destino se perde. Há os grandes sonhos dos homens e a surda força dos vermes. Inquietas estão as sementes. Apenas parecem adormecidas. Vossa terra será nova. Ide conquista-la, não para dá-la a um, mas para dá-las a todos. Para todo vosso povo. Saberemos acariciar as novas flores, porque a terra nos ensinará a ternura.” (Poesia de Aníbal Nunes Pires escrita especialmente para o Auto da Conquista)

A dor marcada de um povo, neste musical transformada em arte, é o ponto de partida para o espetáculo que foi concebido como um auto, composição teatral que remonta à Idade Média, no qual as paixões e as virtudes eram apresentadas com o objetivo de fazer o homem entender seus medos e anseios e vislumbrar o poder divino.

Idealizado por Osvaldo Ferreira de Melo (1929/2011) em 1966, a partir de pesquisas sobre a imigração açoriana no litoral catarinense e os resquícios culturais deixados por estes povoadores, o “Auto da Conquista” é um texto que retrata os conflitos, as perdas, os medos e as aspirações que os colonizadores açorianos sofreram ao vir para a Ilha de Santa Catarina no século XVI. Por outro lado, pesou a experiência do autor com a linguagem musical e poética com a qual tem expressado as raízes dessa cultura.

O tema central do Auto – a partida de alguns milhares de açorianos para povoar o litoral catarinense – se desenvolve em duas linhas. A primeira delas é uma reflexão sobre qual a maior demonstração de coragem: a do que decide enfrentar incertezas e perigos na busca de conquistas ou a do que sente que é maior dever e risco participar da tentativa de superação das calamidades que afligem a sua gente. Dois violeiros, em desafio e dois jograis, em contraponto, conduzem essa linha. A outra é de natureza afetiva, envolvendo personagens que tiveram suas famílias e seus amores desunidos pela partida de uns e

permanência de outros. Então a magia da música e da poesia conduzirá essa linha, participando, com sua contribuição estética e emocional, dos signos surrealistas da narrativa.

O Auto, escrito inicialmente para ser apresentado em dois atos, tem como personagens o arauto, um pescador, a rapariga, os violeiros, o coro dramático, o coro dos conquistadores, a terra do além-mar, a sereia, o estranho e o povo.

Proposta de criação do figurino

São inúmeras as possibilidades de criação no figurino teatral. Os esboços iniciais podem ser desenvolvidos a partir de temas, textos, conceitos, fotos, espaços e qualquer outro estímulo ou ponto de partida.

Nesse caso, a criação do figurino acontece sem nenhuma exigência rígida por parte do texto, diretor ou produtor. Tudo está aberto para novas possibilidades que venham adequar o figurino ao conjunto da montagem.

A partir dos dados levantados com a produção do espetáculo “O Auto da Conquista” surgiram os primeiros questionamentos: devido ao pouco tempo e de uma verba reduzida para a execução do trabalho, como se deveria tratar esta obra musical de forma não convencional? Aonde buscar um diferencial? Que referências procurar? Atemporal? Ou de que outra maneira?

Para responder estas questões foi aplicada a técnica do mapa mental, onde um conceito foi desenhado no centro de uma folha em branco e dele foram irradiadas representações de ideias por meio de imagens e palavras. Todas, de alguma forma, foram relacionadas ao conceito central. No caso estudado o conceito principal era “Abstrato”. Na técnica aplicada, em um dos ramos surgiram as palavras chaves escolhidas para o desenvolvimento do trabalho: arte, arte brasileira, abstracionismo.

A etapa subsequente à aplicação desta técnica foi uma pesquisa teórica sobre a arte abstrata no Brasil para que

o grupo tivesse um entendimento maior do assunto a ser tratado.

Arte Abstrata no Brasil

O abstracionismo, nome pelo qual é conhecida a arte abstrata, é normalmente interpretado como uma forma de arte que não busca representar os objetos de nossa realidade exterior e concreta, usando as relações formais entre linhas, superfícies e cores para compor uma realidade individual à obra. A criação do MASP e dos demais museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro no final da década de 1940, bem como a Bienal de São Paulo em 1951, deu um forte impulso à arte abstrata no Brasil e a diversos artistas como Antônio Bandeira, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Lygia Clark, Sanson Flexor, Wega Nery, Tikashi Fukushima, Massao Okinaka entre outros que incorporaram as vertentes do abstracionismo com facilidade, destacando-se na história da corrente artística no país.

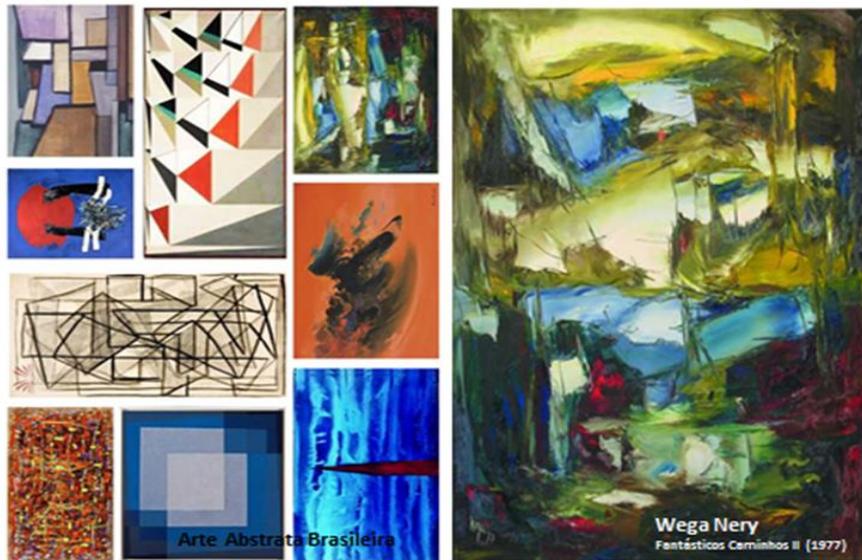
Cada vez mais, o abstracionismo começava a agradar e a se firmar como expressão entre os artistas brasileiros. Novas descobertas eram feitas. A imaginação e a liberdade de expressão encontravam espaço e ofereciam novos caminhos aos artistas. Alguns seguiram o caminho do abstracionismo geométrico como Volpi e Rubem Valentim. Outros artistas escolheram uma arte abstrata informal, sem preocupação com linhas, formas e espaços bem definidos. Ao usar movimentos e gestos amplos com seus pincéis, não respeitavam os limites das linhas e combinavam as cores de acordo com seu gosto e expressão.

Vários grupos formaram-se e dentre os mais expressivos está o Grupo Guanabara formado em 1950, em torno do pintor Tikashi Fukushima, japonês radicado no largo Guanabara, hoje metrô Paraíso (SP), que transforma sua oficina de molduraria em ponto de encontro de artistas que procuravam a excelência de seu trabalho. Estes encontros conduziram a ideia de criação de um espaço em que os artistas pudessem discutir seus trabalhos preservando a diversidade de

tendências de seus membros. O grupo chega a contar com 34 membros, na maioria imigrantes italianos e japoneses. Entre eles: Alzira Pecorari, Armando Pecorari, Arcangelo Ianelli, Marjô, Takeshi Suzuki, Tikashi Fukushima, Yoshiya Takaoka, Tamaki. Posteriormente outros artistas se integram ao grupo, como Alina Okinaka, Hideomi Ohara, Ismênia Coaracy, Takahashi, Manabu Mabe e Wega Nery.

A etapa subsequente no desenvolvimento do trabalho foi a que Baxter (1998) denomina de criação do “Painel de Tema Visual” elaborado com imagens sugeridas por meio do mapa mental, permitindo que a equipe de figurino visualizasse o tema sob diversos aspectos. Para a criação deste painel, foram gerados os conceitos e ordenados de acordo com os critérios de seleção pré-definidos e anexadas imagens diversas como: abstracionismo, Grupo Guanabara, artistas plásticos, forma, linha e cores, conforme Fig. 1.

Fig. 1- Painel de Referência Visual: Abstracionismo Brasileiro



Fonte: O Autor

WEGA NERY

Dentre os artistas deste grupo, Wega Nery nos chama a atenção por sua abstração mais gestual, onde capta apropriados ritmos naturais resolvendo-os em termos de

Linguagem pictórica. Nery foi pintora e desenhista. Nasceu em Corumbá (MS) e faleceu em 2007, aos 95 anos. Estudou pintura e desenho na Escola de Belas Artes de São Paulo e, posteriormente, com Joaquim Rocha, Yoshiya Takaoka e Samson Flexor. Participou de 12 Bienais, realizou 80 mostras em várias cidades brasileiras e no exterior, deixou um vasto legado com mais de mil quadros, comentados pelos mais expressivos críticos do Brasil e do mundo.

Conforme Morais (1986),

Sua abstração se organiza à semelhança da paisagem, através de espaços que se sucedem, num diálogo dinâmico de forças às vezes discrepantes, mas sempre cheias de vitalidade. Através da paisagem, Wega sonha espaços, ou melhor, com sua pintura ela inventa paisagens.

Da arte figurativa, passou para o desenho monocromático e agora entrava no território das alamedas quiméricas, mares interplanetários, praças espaciais, cachoeiras extemporâneas, templos oníricos, que compunham suas “Paisagens Imaginárias”.

A partir de estudos e aprimoramentos, Wega expunha cores vibrantes, interações pictóricas potentes, limites já explodidos, enfim, toda a complexidade desse novo território imagético (Fig.2).

Fig.2- Painel de referência Wega Nery – Texturas e Pintura



Fonte: O Autor

Com a proposta definida e a consecutiva organização e distribuição das personagens, foram elaborados os painéis de referências visuais de formas, texturas e cores que dialogassem com o conceito proposto para cada grupo de figurino: solistas, coro e figurantes. Assim, foi possível fazer uma leitura mais singularizada das imagens pesquisadas que favoreceram ainda mais o exercício da criatividade e o surgimento de novas ideias, permitindo que as mesmas esquivassem de sua forma ordinária.

Cabe ressaltar que o resultado da criação não é imediato. Fazem-se necessários muitos estudos, esboços, croquis e teste de cores para que se tenha um resultado satisfatório, que no final deverão ser exibidos de forma que dialoguem com todos os outros elementos cênicos propostos pela produção.

Esboçando figurinos

Um bom projeto de figurino deve mostrar um esboço preciso, de preferência com o desenho técnico, contendo o máximo de informações e detalhes possíveis mesmo que o profissional pretenda dar pessoalmente as diretrizes de confecção e decoração dos trajes à equipe de execução, o mesmo deve elaborar um croqui detalhado, de preferência com a indicação de materiais têxteis, referências de imagens de livros, recortes, definição de cores, efeitos visuais e aviamentos para ornamento entre outros, quando se fizer necessário.

De acordo com HOLT (2001), a maneira mais apropriada de comunicar suas ideias é a comunicação por meio de esboços de figurinos, pois:

- Um desenho pode comunicar atmosfera e personalidade,
- Mostra claramente detalhes de construção,
- Todas as informações estarão juntas em um único local,

- Fornece referências apropriadas para a discussão nos estágios iniciais de produção e dá subsídios aos atores de como estes poderão ensaiar o personagem,
- O atelier de confecção pode encontrar todas as informações de que precisam para confecção dos trajes, contratar mão de obra especializada se necessário e ter em vista o material a ser utilizado,
- Acima de tudo, o croqui do figurino fornece uma meta uniforme para todos os membros da equipe de produção: atores, diretor, fabricantes, iluminador, cenógrafo, costureiras, etc.

Proposta para a personagem “Sereia”

Viajante, terás agora / finda a viagem
tormentosa/ o prêmio tão esperado / que te foi
bem destinado. / Esquece assim a tua dor / que
nasceu da nostalgia / e dá todo o teu amor/ a
quem te espera na alegria. / Mas ó, viajante
valente, / cuida bem em ser prudente / quem vai
conquistas buscar / terá seus riscos que
aceitar, / quem vai conquistas buscar / terá
seus riscos que aceitar (Osvaldo Ferreira de
Melo, 1966).

Para a criação deste figurino, buscou-se um universo sem marcas do tempo no qual se insere a cena do “canto” da Sereia.

A personagem e o mundo em que circulam não tem "data", são universos de todos os tempos, de todos os continentes, de todas as águas. Trata-se de um trabalho de criação que se desenvolve na contracorrente de referências de moda ou pontos de referência definidos. Quanto ao estilo ou recorte histórico, não há uma representação realista e optou-se pela pesquisa de vestes extra cotidianas que exploram referências semióticas e culturais. Assim, as formas, cores, volumes e texturas devem dialogar principalmente com as características visuais e conceituais da obra de Wega Nery como podemos perceber na

figura 3. De acordo com CUNNINGHAM (1984) a roupa do ator, ajudará a concentrar o poder da imaginação, expressão, emoção e movimento dentro da criação e projeção do caráter da montagem cênica.

Fig. 3- Esboço de Figurinos: Sereia



Fonte: O Autor

Foram realizadas diversas opções para o traje solicitado, e para a sua execução, foram levadas em consideração as seguintes questões: quais técnicas que poderiam ser usadas na sua confecção; qual a demanda de tempo; quais os profissionais envolvidos, como realizar os efeitos desejados, entre outros. Optou-se pela montagem do traje na técnica da *moulage*, que é uma técnica de modelagem tridimensional – onde o tecido é moldado, alfinetado, riscado sobre o manequim e cortado para reproduzir o modelo desenhado previamente. Com esta técnica é possível visualizar o resultado da modelagem enquanto ela está sendo feita, sendo possível realinhar alguns posicionamentos de detalhes como pregas, tomas, drapeados e outros detalhes que possam surgir no decorrer do trabalho. Na realidade, não se tinha um modelo determinado para confeccionar, foram utilizados alguns dos croquis mais interessantes realizados e assim extraíndo o melhor de cada um deles. Como matéria prima foi usado o algodão

cru, a musseline mista bege e uma antiga blusa de renda artesanal da Ilha de Santa Catarina comprada em um brechó, que posteriormente foi recortada e aplicada em detalhes. Para pintura da musseline, foi utilizada tinta *silk*, aplicada diluída em água por toda extensão do vestido. Na fig. 4, tem-se ao centro, uma imagem do figurino da Sereia confeccionado, bem como de cenas do espetáculo para uma total visão da proposta cumprida.

Fig. 4- Painel do Espetáculo



Fonte: o Autor

Considerações finais

A ação de criar figurinos transforma-se em energia, que emana, que instiga. Desde a concepção inicial à escolha dos tecidos, materiais, aviamentos, texturas e beneficiamentos há uma construção gradativa que corroboram uma dimensão e um desempenho na diferenciação de tipos e personagens. Quando se cria para um determinado espetáculo, a experiência de vida, as bagagens culturais e estéticas, bem como as vivências pessoais são fatores determinantes para um resultado satisfatório. Geralmente com orçamentos e prazos limitados, tende-se a transformar ateliers em laboratórios de experimentação, onde o uso de material ordinário se transforma em material

extraordinário, na composição de produtos esteticamente viáveis, para relatarmos os enredos propostos. Não obstante, a criatividade e a produtividade de uma equipe de trabalho dependem de um planejamento cuidadoso, de um mergulho mais profundo nas pesquisas, quando os resultados serão reinterpretados, em cor, luz, forma, textura, ritmo e na condução equilibrada do processo criativo, mantendo a liberdade de imaginar, sem perder o foco no problema a resolver.

Referências

- BAXTER, M. *Projeto de produto: guia prático para o desenvolvimento de novos produtos*. São Paulo: Ed. Edgard Blüchter, 1998
- CUNNINGHAM, R. *The Magic Garment. Principles of Costume Design*. Nova York: Ed. Congman, 1984.
- FELIPPE, M.I. *4C's Para Competir com Criatividade e Inovação nos Negócios, Comunicação Assertiva na Venda de Ideias, Comprometimento e Cooperação para Criar, Coordenação transformadora*. Rio de Janeiro: Ed. Qualitymark, 2007.
- HOLT, M. *Costume and Make-up*. London: Ed. Phaidon, 2001
- MORAIS, F. *Os Caminhos da Arte Brasileira*. São Paulo: Ed. Raízes Artes Gráficas, 1986.

GUERRILHEIRAS, OU PARA A TERRA NÃO HÁ DESAPARECIDAS

Poesis da decomposição

Desirée Bastos, Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro;
desireebastos@hotmail.com¹³¹

Resumo: Esse artigo pretende descrever o processo de criação dos figurinos para o poema-cênico *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidas* com dramaturgia de Grace Passô, direção de Georgette Fadel e figurinos de Desirée Bastos. Estreia SESC Copacabana, Rio de Janeiro em setembro de 2015.

Palavras-chave: guerrilheiras; figurinos; terra

Resumen: Ese artículo pretende describir el proceso de la creación del diseño de vestuario para el poema-escénico *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidas* con dramaturgia de Grace Passô, dirección de Georgette Fadel y diseño de vestuario de Desirée Bastos. Estreno SESC Copacabana, Rio de Janeiro en septiembre del 2015.

Palavras-llave: guerrilheiras; vestuario; tierra

primeiros encontros com as Guerrilheiras

Com dramaturgia de Grace Passô e direção de Georgette Fadel, a montagem narra a luta e as memórias do que essas mulheres viveram e deixaram naquela região, histórias escondidas na Floresta Amazônica e lembradas por camponeses que presenciaram o confronto. Das 12 guerrilheiras, apenas o corpo de uma foi achado.¹³² 1

O parágrafo acima, extraído de matéria do jornal O Globo sobre o espetáculo *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidas* apresenta exatamente as informações que foram lançadas na primeira reunião com a equipe técnica da qual participei em meados de junho de 2015.

¹³¹ Cenógrafa, figurinista, mestre em Artes visuais EBA/UFRJ e professora do curso de Artes Cênicas – Indumentária/UFRJ.

¹³² Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/09/georgette-fadel-dirige-peca-sobre-mulheres-da-guerrilha-do-araguaia.html>>. Acesso em: 10 Set.2015.

O espetáculo pretendia contar fragmentos das histórias das 18 jovens, que a partir do final da década de 60 abandonaram suas vidas na cidade grande para se integrarem a um grupo de cerca de 80 guerrilheiros instalado no Alto Araguaia e implementar uma revolução à partir do campo. Para tanto, seria feita nos moldes da revolução Cubana e da Chinesa, contra o regime militar instalado no Brasil em 1964. A ação ficou conhecida como Guerrilha do Araguaia e, em 1973, após algumas tentativas frustradas do regime militar, muitos guerrilheiros assim como camponeses suspeitos de ajuda ao grupo instalado na região, foram presos, torturados e/ou assassinados brutalmente tendo seus corpos abandonados na selva. Hoje, sabe-se que cerca dos 50 guerrilheiros que integraram a lista de “desaparecidos” políticos, 12 eram mulheres.

Em um momento muito inicial dos ensaios não era possível definir como essa história seria contada. Sabíamos que teríamos um espetáculo que contaria com a intervenção de vídeos. Este material audiovisual seria feito na região do conflito e teria sua linguagem mais próxima de um poema-cênico que aconteceria ao longo do processo dos ensaios numa criação conjunta entre direção, dramaturgia, atrizes e artistas visuais. Portanto, os direcionamentos relativos aos figurinos ainda não existiam. Tudo era possível à medida que o texto e a dramaturgia seriam desenvolvidos ao longo do processo de ensaios, contando com a colaboração de todos os envolvidos na feitura do espetáculo.

Como parte do processo de criação, o elenco faria uma viagem em direção a região do conflito no sul do Pará para coleta de depoimentos e de produção de material fílmico que seria utilizado no espetáculo.

Na semana que antecedeu a viagem para o Pará fizemos uma segunda reunião, desta vez apenas figurino, elenco e direção. A ideia deste encontro era tentar entender que tipo de roupas as atrizes usariam nas filmagens, já que ainda não tínhamos material suficiente para definirmos direções de figurinos.

Tinha em mente que neste momento estávamos falando de atrizes em busca das histórias daquelas pessoas e do lugar. Não se tratava de personagens construídos segundo uma indicação naturalista considerando fatores psicológicos ou sociais. Neste momento das filmagens, as roupas não poderiam ser elementos que aparentassem, representassem ou causassem sensações, mas sim deveriam ser o mais banal e cotidiano possível. Seriam as cidadãs, não as atrizes. Além disso, quaisquer tentativas de produzir figurinos para as filmagens poderiam gerar prisões estéticas. Naquele momento inicial, o que deveria nos interessar era a investigação e o deixar-se afetar pelo que estaria por vir nesta viagem. O encontro com o espaço e com as pessoas deste espaço tornaram-se os dois principais direcionamentos da concepção desses figurinos.

A terra e os corpos do Araguaia como diretrizes da criação:

Os corpos

Na continuidade do processo, propus às atrizes que observassem as pessoas da região, como se vestiam, e que trouxessem consigo roupas e objetos adquiridos por lá. Todo o material trazido da região do Araguaia serviria como fonte de pesquisa visual para o figurino.

Em nenhum momento me interessei em fazer uma pesquisa de época sobre a moda nos anos 70 ou sobre como as pessoas se vestiam na região. Entendi que não se tratava de reconstruir a história, tratava-se de vivê-la. Ademais, somente seria possível essa vivência a partir de objetos e roupas que já estivessem impregnados daquele lugar e daquelas pessoas, mesmo que longinquamente envolvidas nos fatos da guerrilha. Qualquer tentativa de recriar épocas através de mecanismos artificiais seria um elemento enfraquecedor deste trabalho. As roupas e os objetos trazidos representariam os corpos desses moradores que seriam reativados pela potência do trabalho das atrizes. A materialização desses figurinos se deu pela coparticipação

das atrizes através do olhar e das escolhas singulares de cada uma. A ideia de capturar a alma das pessoas do Araguaia pelo resgate dos corpos esquecidos e abandonados fez com que os clichês ligados ao que podemos chamar de personagens dessem espaço para algo completamente novo ao explorar as possibilidades dramáticas da roupa.

A terra

Naquela ocasião, o elemento terra já existia muito forte em minhas reflexões. Ao pesquisar os fatos sobre a guerrilha, ficou muito presente a ideia do retorno à terra, não somente porque as atrizes iriam para a terra do conflito em busca das almas dessa história, mas também pelo fechamento do ciclo da vida. Do pó ao pó como a possibilidade de renascimento – o renascimento simbólico que o teatro nos oferece a cada novo trabalho.

Pensei então em utilizar a técnica de tratamento têxtil – que havia aprendido durante minha formação com o figurinista Samuel Abrantes – que consistia em enterrar tecidos por um tempo para tingí-los com a própria cor da terra.

Pedi às atrizes que, como ato simbólico, enterrassem às margens do rio Araguaia algumas peças de roupas, com a possibilidade de elas serem desenterradas e usadas na peça. Este ato foi documentado pelo diretor audiovisual Eryk Rocha para talvez entrar como uma das projeções dentro da estrutura cênica da peça.

O ato de enterrar/desenterrar as roupas não só traria a ideia simbólica de resgate desses corpos desaparecidos na terra como também a possibilidade de fazer emergir dela o etéreo, o fantasma e o impalpável.

À espera do acaso, elucubrávamos como essas roupas sairiam da terra e se elas ainda existiriam após o período em que ficariam por lá.

Neste experimento, a roupa/figurino funcionaria como um suporte para reinventar a realidade humana à medida que a terra dilatava sua existência na arte.

Da realização

No retorno do Araguaia, as atrizes apresentaram as roupas que haviam comprado e começaram a experimentá-las nos ensaios. Na minha perspectiva de figurinista, é sempre interessante ver como funciona a relação do ator com a roupa, como ele constrói esse corpo e como se dá a relação entre o seu corpo biológico e o corpo artificial.

Tínhamos uma variedade grande de modelos de roupas, porém em número limitado. Deveríamos contar com uma quantidade suficiente para trabalharmos com uma margem de perda de material ao enterrá-las. Fez-se então a necessidade de uma segunda compra de roupas, desta vez feita por mim nos brechós do Rio de Janeiro.

Sobre as escolhas das novas roupas, pude me orientar em termos de formas, modelos, cores e texturas a partir dos modelos trazidos do Araguaia. Neste ponto do processo, o olhar do figurinista é fundamental, pois ele acontece no poder de decisão do que se adequa ou não naquele seletivo grupo de peças. A busca de novos materiais se dá baseada nos materiais já existentes, como uma forma de usar a essência dos materiais anteriores na busca de seus pares e, então, formar um projeto coeso.

Sobre o processo de enterrar roupas

Ao construir minha paisagem cênica, busco soluções criativas para os problemas peculiares do figurino teatral. Não são soluções fáceis, mas elas me aparecem inesperadamente, em uma visão, uma imagem, como uma epifania. Encontro os significados, pois minha investigação é constante, ainda que, por vezes, pode parecer que o código não está inteiramente explicado. Se há trabalho, dedicação intensa, é possível que os resultados saltem aos olhos, para depois emergir da cena o sentido que o norteou. (ABRANTES, 2001; p. 83)

Voltei 15 anos no tempo ao me lembrar da técnica de tingimento que havia aprendido no curso de indumentária na UFRJ com o figurinista e professor Samuel Abrantes.

Enterrar têxteis é uma ferramenta para se trabalhar o envelhecimento e, principalmente, o tingimento através de manchas. Esta técnica tem maior eficiência em tecidos de origem natural, como fibras de algodão, lã e linho que acabam adquirindo a coloração da terra onde foram enterradas. Outras manchas surgem da exposição à umidade e de traços de decomposição de acordo com o tempo deixado enterrado.

Nunca imaginei que verdadeiramente fosse me valer desta técnica, já que é um processo demorado cujos resultados são imprevisíveis. Além disso, são vários os fatores responsáveis pelo resultado final: solo, tempo de incubação, umidade da terra, material a ser enterrado, etc...

Esse trabalho têxtil poderia ter sido desenvolvido de maneira teatral: não precisamos submeter os materiais a ações reais do tempo, já que é possível usar técnicas manuais para chegar a um resultado que pareça real ao espectador. Assim como na criação de figurinos de época, não precisamos colocar todas as camadas de roupas, apenas criamos a ilusão de que elas estão ali a partir do que ela parece ser.

Além disso, em termos de ordem prática, o apodrecimento natural dos tecidos deixa todo o material envolvido num limite de resistência que, em contato com o corpo do ator, pode se rasgar e se destruir por completo. Sendo assim, por que eu optaria por um processo tão radical na construção dos figurinos? Por que expor o resultado desse processo ao acaso?

Por que não?

Tempo de incubação

Ao todo foram 3 semanas com as roupas enterradas em um terreno da minha família que fica na região da Figueira em Magé. A diferença de tons da terra do Araguaia para Magé é bastante grande. Enquanto no Araguaia a terra tem um tom avermelhado, a terra de Magé é bastante escura, quase preta. Isso influenciaria certamente o resultado das manchas que poderiam surgir nas roupas. Sentia principalmente a falta do tom avermelhado que, hipoteticamente poderia produzir manchas enferrujadas, avermelhadas, as quais poderiam simbolizar manchas de sangue. Não por acaso, neste terreno da Figueira há uma árvore de urucum, planta original da América tropical, cuja semente possui uma tintura vermelho alaranjada que é utilizada pelos índios como pintura corporal em momentos de cerimônias e atos de guerra. A árvore estava carregada de frutos e então decidi que enterraria suas sementes pigmentadas junto com as roupas como a ideia de produzir manchas de sangue fruto dos tiros e da barbárie sofrida por aquelas pessoas. Neste momento, a mescla das sementes e da terra já iniciava uma poética própria para esses novos corpos que seriam produzidos no tempo de descanso sob a terra.

Desenterro, resultado

Como havia enterrado essencialmente roupas de tecidos naturais, todas foram afetadas – ainda que em diferentes graus de intensidade – pelos agentes que as envolveram durante este período. Terra, urucum, intempéries. Algumas roupas saíram apenas com manchas, outras combinando manchas, buracos e fungos. E outras desapareceram por completo no processo de apodrecimento sem deixar rastro. Isso é o que acontecerá com todos nós. Seremos desaparecidos no nosso retorno à terra.

Todas as roupas foram então lavadas para que se desprendessem do excesso de terra e para que perdessem o

odor desagradável típico de algo que entra em decomposição. Do acaso sobraram peças com um trabalho têxtil de manchas e buracos. Figurinos criados pelo tempo e pela terra. Corpos saídos da terra para nos lembrar.

Separação de grupos: soldados/ guerrilheiras/ camponeses: corpos coexistindo no mesmo território

Trabalhando com uma costura linda entre falas de camponeses, histórias das guerrilheiras, histórias das atrizes. Ela conseguiu trazer a sensibilidade das atrizes. Cada uma das atrizes vive um pouco de cada guerrilheira. A Grace criou esse estado geral orgânico da dramaturgia¹³³.

De volta com as roupas ao processo cênico, restava compreender de que forma elas ocupariam o espaço dos corpos das atrizes.

Compreendi que não se tratava de criar figurinos para cada um dos camponeses retratados ou cada uma das guerrilheiras citadas, e sim criar massas como um coro grego. Um coro que representaria cada uma das categorias ali: camponeses, guerrilheiros e soldados vítimas da tragédia que pairou no Araguaia.

Usei muitas referências do trabalhador rural para trazer a imagem dos camponeses. Especialmente a série de boias-fria de Sebastião Salgado em *La main de l'homme*. Nestas imagens de Salgado ficam evidentes as camadas de roupas usadas por esses trabalhadores onde sobreposições de roupas descoordenadas e amontoadas fornecem proteção ao corpo e desconfiguram o gênero e a identidade numa mescla de roupas femininas e masculinas.

Para as guerrilheiras uso a forma da fragilidade, da pele exposta, dos pés descalços, da entrega das próprias vidas à sorte e à selva. Esse coro se configura como uma visão poética das condições de precariedade enfrentadas por

¹³³ Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/09/georgette-fadel-dirige-peca-sobre-mulheres-da-guerrilha-do-araguaia.html>>. Acesso em: 10 Set.2017.

elas. Já os soldados, que, apesar de ocuparem o espaço do opressor e possuírem um poderio bélico muito superior ao dos guerrilheiros, neste trabalho também são expostos como vítimas deste massacre. Decidi trabalhar com um figurino que se estrutura pela sobreposição da farda e das botas sobre os corpos das guerrilheiras. Os soldados seriam as guerrilheiras com mais estrutura, porém tão perdidos à própria sorte quanto elas.

O segundo têxtil: remendos e pespontos

A fragilidade causada pelo início do processo de decomposição dos tecidos direcionou-me a criar um segundo têxtil interno para dar suporte ao movimento das atrizes. Esse têxtil interno ajuda a preservar o têxtil externo de uma contínua degradação causada pelo uso das roupas. Fiz remendos com tecidos mais fortes em outras cores que serviram de tapa-buracos das roupas. Utilizei linhas de pesponto nos tons da terra para desenhar o exterior das roupas, resolvendo assim também a fixação dos remendos. Novos desenhos começaram a surgir no exterior das roupas. Os pespontos sugerem as suturas das feridas nas roupas e também fazem parte de uma nova construção a partir do momento que eles estabelecem uma coexistência com as marcas criadas pela terra. Todo o trabalho do figurino foi decidido em função do resultado extraído do período no qual essas roupas ficaram enterradas. Da decomposição à composição, em um movimento contínuo e infinito a partir do momento em que sempre existirão novas rupturas vindas do uso dessas roupas, e novos remendos, ocupando os espaços abertos.

A putrefação dos tecidos se mostrou bastante interessante à medida que ao abrir fendas nos têxteis por conta de sua fragilidade, essas aberturas revelam ora a carne, ora um outro lugar têxtil, um corpo estranho. O interior e o exterior tornam-se dois espaços divididos por um buraco – este buraco, que não possui dentro nem fora, é apenas uma passagem e a possibilidade de dois mundos.

Sobreposições

Especialmente para os figurinos dos camponeses foi necessário interferir na anatomia original das roupas para criar uma forma única que causasse a impressão de muitas sobreposições. Uni e recombinei, sobrepus uma variedade de peças para criar algo novo, que renasceria por meio de um processo primordialmente plástico. Utilizo com certa frequência alguns procedimentos artísticos como a colagem e a *assemblage*, que, extraídas dos dadaístas, encontraram grande êxito no teatro de Tadeuz Kantor.

A colagem tem o poder de transmutar tudo recombinando elementos, recriando objetos, oferecendo novos sentidos e formas ao que já perdeu seu valor utilitário, mas que concentra em si potencial para renascer na arte.

Ao retrabalhar os objetos trazidos do Araguaia em forma de figurinos, abri um leque infinito de possibilidades, pois todas essas roupas resgatadas puderam ter uma nova existência por meio da união de suas histórias particulares em forma de algo novo e único. Essas peças provocam a minha imaginação sobre quem as construiu, quem as usou, quantas vezes, em que circunstâncias...

Conclusão

A realização do impossível é a fascinação suprema da arte e seu segredo mais profundo. Mais do que um processo, ela é um ato da imaginação, uma decisão violenta, espontânea, quase desesperada, diante da possibilidade subitamente surgida, absurda, que escapa aos nossos sentidos. (KANTOR, *apud* ALMEIDA, 2010 p.86)

É interessante poder descrever todo o processo de criação dos figurinos não como um ato isolado do figurinista, mas sim como um processo colaborativo onde o ator também indica suas projeções acerca desses trajés. Em Guerrilheiras, todo ato criador dos figurinos se deu – ensaio após ensaio – costurado à dramaturgia, à espacialidade, às improvisações, aos depoimentos e às descobertas. O caminhar em conjunto fez com que o

desenvolvimento dos figurinos também tivesse um espaço significativo na criação do espetáculo, possibilitando a incorporação do conceito central do figurino na própria dramaturgia. Os figurinos de *Guerrilheiras, ou para a terra não há desaparecidos* possuem mais a função de corporificar o ator do que instaurar uma personagem. Neste caminho torna-se possível atenuar a distância que existe entre a figura do ator e do figurino. Eles se encontram no mesmo patamar de existência, como seres transformados em um todo único. É neste conceito de um novo corpo, um corpo-figurino que cria uma simbiose com o corpo orgânico, que reside a importância da troca entre figurinista e ator. Já havia feito outras experiências neste sentido³, as quais indicaram que a parceria ator/figurinista é um caminho que pretendo seguir cada vez mais. Neste intercâmbio de olhares e ideias – uma criação compartilhada – o papel do figurinista está no ato de poetizar os caminhos escolhidos. O teatro com frequência nos coloca frente a desafios e, a cada novo trabalho, é preciso reinventar a forma de se fazer o que sempre se fez.

Neste sentido, a ideia de enterrar as roupas escolhidas pelas atrizes no Araguaia se tornou o principal instrumento de ligação dessas muitas histórias e se tornou o elemento de poetização dos corpos que estavam por surgir.

Bibliografia

ABRANTES, Samuel. *Heróis e Bufões, o figurino encena*. Ed. Ágora da Ilha, Rio de Janeiro, 2001.

ALMEIDA, Desirée Bastos. *Cena para um Figurino*. Dissertação de mestrado, PPGAV/UFRJ, 2010.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte/ Tadeusz Kantor; textos organizados e apresentados por Denis Babbler*. Tradução: vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, SESC/SP Edições, 2008.

SALGADO, Sebastião. *La main de l'homme*. Ed. Éditions de La Martinière, Mont-sur-Lausane, 1993.

Apêndices

TRAJE DE CENA – 10 ANOS EM 9!

APÊNDICE 1

TRABALHOS APRESENTADOS NO GT TRAJE DE CENA

PRIMEIRO GT DE TRAJE DE CENA - 2009

5º Colóquio de Moda - 5 trabalhos

A Construção Plástica dos Personagens Cinematográficos A
Construção Plástica dos Personagens Cinematográficos – uma
investigação feita a partir da obra de Federico Fellini.
Carolina Bassi Carolina Bassi

Antes que não haja mais pano pra manga – alguns museus que
conservam trajes na Europa.
Fausto Viana

A indumentária Ritualística nos cerimoniais de Aruanã.A
indumentária Ritualística nos cerimoniais de Aruanã.
Maria Paulina van de Wiel Barros Maria Paulina van de Wiel
Barros

O traje na encenação do texto *O jato de Sangue*, de Antonin
Artaud.O traje na encenação do texto *O jato de Sangue*, de
Antonin Artaud.
Nara Salles e Carolina Salles Nara Salles e Carolina
Salles

A Trajetória de Gianni Ratto na Indumentária.A Trajetória
de Gianni Ratto na Indumentária.
Rosane Muniz



SEGUNDO GT DE TRAJE DE CENA - 2010

6º Colóquio de Moda - 28 trabalhos (no geral)

“Elizabeth e Em Nome de Deus”: Uma análise da indumentária da Baixa Idade Média através de filmes.

Aline Lopes Veloso

A criação de figurinos por Gabriel Villela- um estudo de caso.

Dalmir Rogério Pereira

A criação dos figurinos na montagem “rojo” inspirada em Almodóvar e Kahlo.

Nara Salles; Joelle Malta e Silva; Carolina Moreira Salles; Tácia Albuquerque; Jonatha de Albuquerque Vieira; Elizandra Lucca; Laís Souza Queiroz; Karina Mayara da Silva

A Indumentária dos Trajes Regionais e Folguedos Populares Folclore, folguedo, indumentária.

Gabriela Amorim; Flávia Copola Riberti

A recriação de figurinos históricos para cinema no Brasil: duas abordagens distintas.

Rosane Muniz

Análise da adaptação de Oito e Meio de Fellini feita por Rob Marshall no filme Nine.

Carolina Bassi de Moura

Análise do figurino Velhos Pássaros Nostálgicos: Cirque Du Soleil.

Luan Gustavo Rodrigues; Lusía Barrreto Berton

Centro de referência Têxtil e vestuário: proposta de publicação.

Carolina Morgado Pereira; Rafaela Teixeira Abreu

Criação e arte: estrutura das fantasias de escola de samba.

Marizilda de Carvalho

Dos cadernos de Sophia: anotações para o estudo de indumentária.

Fausto Roberto Poço Viana

Figurino dos amadores: dos filodramáticos ao teatro lírico de equipe.

Fausto Viana

Figurino histórico e cinema: a reinvenção do traje em Caramuru de Guel Arraes.

Solange Wajnman

Figurino na Amazônia: Investigações e Reflexões no contexto de Belém do Pará.

Graziela Ribeiro

Figurinos de Televisão: Agentes socializadores para o consumo infantil na década de 1980.

Yara Eleodora Vasconcelos Teixeira

La Celestina- O figurino que nasce do tripé da literatura de Fernando Rojas, Federico García Lorca e Pedro Almodóvar.

Maria Alice Ximenes

Literatura e traje de cena: a constituição do ethos feminino em Lavoura Arcaica.

Luciana Bracarense

Madonna, Hospitalidade e Moda.

Cesar Vilaça

Moda e Cinema uma análise cronológica.

Joyce Alves da Silva; Juliana Lins Zotareli

Moda e Cinema: processo de criação do figurino no filme Booker Pitmam.

Nélio Pinheiro; Aniceh Farah Neves

O Figurino e a Realidade Inventada.

Hebert Gouvêa; Maria Alice Ximenes

O traje da noiva na cena do casamento.

Ana Maria Amorim Mitidieri; Cristina Schiavon Garbelotto

Projeto de Figurino de Teatro Infantil.

Fernanda Casa Nova

Referências Utilizadas pelo Teatro Oficina na Criação dos Figurinos de O Rei da Vela (1967).

Sandra Regina Facioli Pestana

Traje de Cena em Ofélia da Razão à Loucura.

Fernanda Dantas Scuderi; Vanessa Freire Ruiz

Trajes de Cena e o Feminino Oriental: uma leitura dos ballets Madame Butterfly e Sherazade.

Mônica Sayuri Hokama; Yasmin Latif

Vestindo os aromas de Chanel Nº5.

Isabela Monken Velloso



TERCEIRO GT DE TRAJE DE CENA - 2011

7º Colóquio de Moda - **11 trabalhos**

MISS DIOR CHÉRIE: PERFUME, MODA E DISCURSOS

Isabela Monken Velloso

O flerte da moda com o teatro e a teatralidade da moda contemporânea

Fausto Viana

ACERVOS DE TRAJES DE CENA: O CASO DO TEATRO POPULAR DO SESI

Marcello Girotti

**A criatividade multicultural nos trajes de cena “radicais”
brasileiros**

Rosane Muniz

**Ensaio Sobre Moda- Um olhar da ribalta sobre moda para
pessoas de teatro**

Dálmir Rogério Pereira

**O Brechó do “Ver-o-peso” e a conversão de seus produtos em
figurino em Belém do Pará**

Graziela Ribeiro

Corporeidade Contemporânea e os Figurinos de Os Sertões

Sandra Regina Faccioli Pestana

**DE “ANTI-HERÓI” A “HERÓI”: VALORES ESTÉTICOS NO FIGURINO
CINEMATOGRAFICO – O CASO TRISTAN THORNE**

Celso T Suono; Luan G. Rodrigues

O FIGURINO COMO ELEMENTO DE CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM.

Roseane Tavares de Araújo Silva; Gemma Galgany Pereira

DIÁLOGO ENTRE ARTE, MODA E ENSINO À CAMINHO DO FIGURINO

Antonio Carlos Rabadan Cimadevila; Bruna Magda Michel

O DESIGN DE APARÊNCIA DE ATORES E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Adriana Vaz Ramos



QUARTO GT DE TRAJE DE CENA- 2012

8º colóquio de Moda - 6 trabalhos

**TRAJES DO DR. ALFREDO MESQUITA, A FORMAÇÃO DA ESCOLA DE
ARTE DRAMÁTICA**

Marcello Girotti

**SANTO DE CASA NÃO FAZ MILAGRE, MAS ENSINA A REZA O guarda-
roupa da ECA - USP**

Fausto Viana

PARANGOLÉ-GRAFFITI

Sandra Regina Facioli Pestana

MESTRE NATO: UM FIGURINISTA AMAZÔNICO

Graziela Ribeiro Baena

A multiplicidade em Afinal o que querem as mulheres?

Carolina Bassi de Moura

**A participação do traje de cena brasileiro na Quadrienal
de Praga**

Rosane Muniz



QUINTO GT DE TRAJE DE CENA- 2013

9º Colóquio de Moda - 6 trabalhos

A fresca brisa brasileira no lago japonês da caligrafia.

Marcello Girotti

Análise de Figurinos: Uma proposta

Graziela Ribeiro Baena

**Antonio Nóbrega e a biodiversidade da cultura popular
brasileira**

Rosane Muniz Rocha

**A televisão vestida para aproximar-se da literatura, do
teatro, do cinema e das artes visuais**

Carolina Bassi de Moura

Eduardo Victorino e os trajes da virada para o século XX

Fausto Viana

Traje de Cena e Teatro de Bonecos: o caso “O Gigante de Guadalajara”.

Dalmir Rogério Pereira



SEXTO GT DE TRAJE DE CENA- 2014 COMUNICAÇÃO ORAL
10º Colóquio de Moda - **10 trabalhos**

AS AQUARELAS-FIGURINOS DO RANCHO AMENO RESEDÁ, EM 1913

Madson Oliveira

TRAJES QUE CRIAM CORPOS, CORPOS QUE CRIAM TRAJES

Sandra R. F. Pestana

Figurino E Fantasia

Lisete Arnizaut de Vargas

**MARAT-SADE (1964): uma experiência de contestação política
ou um exercício de distanciamento?**

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz

O ESTILISTA CRIADOR DE FIGURINOS

Adriana Martinez Montanheiro

Neide Köhler Schulte

O Estudo do vestuário na Etnocologia

Graziela Ribeiro Baena

OS FIGURINOS DE NOÉ: ESTILO ATEMPORAL?

Isabel C. Italiano

**QUANDO A COR ESCAPA DA COXIA- TRAJES DE CENA DO TEATRO
EXPERIMENTAL DO NEGRO**

Fausto Viana

**TESSITURAS DA MEMÓRIA EM OS MAIAS – MINISSÉRIE DE LUIZ
FERNANDO CARVALHO**

Carolina Bassi de Moura

O TRAJE DE CENA EM “GIZ”

Dalmir Rogério Pereira



SÉTIMO GT DE TRAJE DE CENA - 2015

11º Colóquio de Moda - **12 trabalhos**

AMARO AMARAL E AMENO RESEDÁ: OS FIGURINOS DA CORTE CELESTIAL, EM 1912

Madson Oliveira

FLORATTA: O FIGURINO E A SEDUÇÃO DOS SENTIDOS

Isabela Monken Velloso

LUME TEATRO: TEATRALIZAÇÃO DE ESPAÇOS NÃO CONVENCIONAIS E SEUS TRAJES DE CENA

Laura de Campos França

MARCELO SOMMER: UM ESTILISTA NA VERTIGEM

Adriana Martinez Montanheiro

Neide Köhler Schulte

O PRIMO BASÍLIO: ENTRETECENDO DESIGN, MODA E ARTE

Ana Beatriz Pereira de Andrade

Henrique Perazzi de Aquino

O TRAJE DE CENA E A PESQUISA DE MATERIAIS

Graziela Ribeiro

O TRAJE DO BONECO PRÉ-HISPÂNICO NA MESOAMÉRICA

Dalmir Rogério Pereira

PEDAGOGIA DE LA POCHA NOSTRA NA CRIAÇÃO DE VISUALIDADES CÊNICAS

Sandra R. F. Pestana

QUANDO MENOS É MAIS: FIGURINOS NO TEATRO DE REVISTA

Renata Cardoso

**TRAJES PARA CENA: MELHORIA DO ENSINO APRENDIZAGEM DA
DISCIPLINA FIGURINO E MAQUIAGEM/DEART/UFRN**

Nara Salles

Jéssica de Lima Torreão Cerejeira

Surama Sulamita Rodrigues de Lemos

TÚMULOS JÁ SEM LÁGRIMAS

Fausto Viana

**UMA MULHER VESTIDA DE SOL ABRE PASSAGEM PARA AS FUTURAS
EXPERIMENTAÇÕES TELEVISIVAS**

Carolina Bassi de Moura



OITAVO GT TRAJE DE CENA 2016

12º Colóquio de Moda - 14 trabalhos

**A COMPANHIA DE REVISTAS VELASCO E O LUGAR DA MULHER EM
CENA**

Renata Cardoso da Silva

**A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS (1979): O INÍCIO DA
SIMPLIFICAÇÃO BROOKIANA NOS TRAJES DE CENA**

Sérgio Ricardo Lessa Ortiz

À LA MUSIQUE, À LA DANSE, À LE THEATRE!

O vestido teatral de festa de Maria Prado Guimarães

Fausto Viana

Isabel C. Italiano

AS CRIAÇÕES CARNAVALESCAS DE SOPHIA JOBIM

Madson Oliveira

**FIGURINOS DE VICTOR MOREIRA PARA OS DEMÔNIOS DA PAIXÃO DE
CRISTO, NOVA JERUSALÉM**

Andréa Cavalcante de Almeida Queiroz

JOÃO CAETANO E TRAJES DE CENA

Importância das fontes primárias em artes cênicas

Fausto Viana

**LIBERDADE, LIBERDADE E O DESAFIO DE RECRIAR TRAJES DE UMA
VILA RICA PERDIDA**

Carolina Bassi de Moura

MAQUIAGEM E TRAJE DE CENA: PERCEPÇÕES E ATRAVESSAMENTOS

Graziela Ribeiro

**NARRATIVA DO PROCESSO CRIATIVO PARA O FIGURINO DO CLIPE
“EU ERA FELIZ” PARA FERNANDA TAKAI E BANDA PATO FU**

Maria Alice Ximenes

O FIGURINO TEATRAL NA SALA DE AULA

Tainá Macedo Vasconcelos

O TRAJE ENTRE O HOMEM E O BONECO

Dalmir Rogério Pereira.

**POR UM FIGURINO MAIS SUSTENTÁVEL, POSSIBILIDADE DO USO DE
TINGIMENTO NATURAL**

Laura de Campos França

**REPETIÇÃO E RESISTÊNCIA NOS TRAJES DE CENA DE TEMPLE OF
CONFESSIONS**

Sandra Pestana

TRÁGICO: TRADUÇÃO EM TRAJES DE CENA

Ana Carolina Acom



NONO GT TRAJE DE CENA - 2017

13º Colóquio de Moda - **12 trabalhos**

A TEMPESTADE (1990): TRAJES PARA UM ENSAIO MINIMALISTA
Sergio Ricardo Lessa Ortiz

A “MODA TYROLEZA” DE SOPHIA JOBIM
Madson Luis Gomes De Oliveira

**ALINHAVANDO TRAJES DE CENA: ANÁLISE DA ENTREVISTA COM O
ATOR JOSÉ MACIEL**
Tainá Macedo Vasconcelos

**ESTUDO DOS TRAJES NAS PERFORMANCES E RITUAIS DE
CHICANIZACIÓN DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, ANTES DE LA POCHA
NOSTRA.**
Sandra Regina Facioli Pestana

**FANTASIA DE CARNAVAL: EXIBIÇÃO E RECEPÇÃO DOS DESFILES DE
CARNAVAL**
Lisete Arnizaut Machado De Vargas

**FIGURINO E UPCYLING ATRAVÉS DO “LIVRO DOS SERES
IMAGINÁRIOS” DE JORGE LUIS BORGES**
Maria Alice Ximenes Cruz
Benedito Aparecido Cruz

FIGURINO OLFATIVO: DA IMAGEM À PRESENÇA
Isabela Monken Velloso

NOTAS SOBRE O TRAJE DE CENA DE GUERRA AO MOSQUITO! (1929)
Renata Cardoso Da Silva

**O OBJETO COMO DISPOSITIVO ATUANTE NA DESSUBJETIVAÇÃO DA
ARQUITETURA CORPORAL EM PORQUE O SR. R. ENLOUQUECEU?**
Dalmir Rogério Pereira

O TRAJE DO PÁSSARO JUNINO: MAPEANDO GRUPOS E PENSAMENTOS
Graziela Ribeiro Baena

**PARA VESTIR A CENA CONTEMPORÂNEA: SÉCULO XVIII
DESDOBRAMENTOS ARTÍSTICOS A PARTIR DE UM TRAJE DO SÉCULO
XVIII**

Fausto Viana
Isabel Cristina Italiano
Fábio Nakano

**TRADUZINDO A IMAGEM FEMININA: REFLEXÕES SOBRE O FIGURINO
DE O PRIMO BASÍLIO E CAPITU**

Ana Beatriz Pereira De Andrade
Maria Rebello Magalhães

APÊNDICE 2

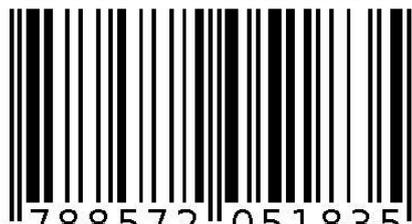
PARTICIPANTES QUE APRESENTARAM NO GT TRAJE DE CENA – POR EDIÇÃO DO COLÓQUIO

Edição do Colóquio / Pessoa	1 2009	2 2010	3 2011	4 2012	5 2013	6 2014	7 2015	8 2016	9 2017	Total de vezes
Carolina Bassi de Moura	X	X		X	X	X	X	X	X	8
Fausto Viana	X	X	X	X	X	X	X	X	X	9
Maria Paulina	X									1
Nara Salles	X	X					X		X	4
Rosane Muniz	X	X	X	X	X					5
Aline Lopes Velloso		X								1
Dalmir Rogério Pereira		X	X		X	X	X	X	X	7
Gabriela Amorim e Flávia Riberti		X								1
Luan Gustavo		X	X							2
Carolina Morgado		X								1
Marizilda de Carvalho		X								1
Solange Wajmann		X								1
Graziela Ribeiro		X	X	X	X	X	X	X	X	8
Maria Alice Ximenes		X						X	X	4
Luciana Bracarense		X								1
Sandra Pestana		X	X	X		X	X	X	X	7
Isabela Monken		X	X			X			X	4

Marcelo Girotti			X	X	X					3
Adriana Vaz			X							1
Madson Oliveira						X	X	X	X	4
Lisete Arnaut						X			X	2
Sergio Lessa						X		X	X	3
Adriana Montanheiro						X	X			2
Isabel Italiano						X		X	X	3
Laura Françaço							X	X		2
Ana Beatriz							X			1
Renata Cardoso							X	X	X	3
Andrea Queirós								X		1
Tainá Vasconcellos								X	X	2
Ana Carolina Acom								X		1
Fábio Nakano									X	1
Maria Rebello Magalhães									X	1

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7205-183-5



9 788572 051835