

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

Taís Cardoso da Silva

Figurino: que roupa é esta?

**Um estudo antropológico acerca das possibilidades da roupa, a partir da
produção de um figurino para uma peça de teatro.**

Monografia de Conclusão de Curso

Porto Alegre

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

Taís Cardoso da Silva

Figurino: que roupa é esta?

**Um estudo antropológico acerca das possibilidades da roupa, a partir da
produção de um figurino para uma peça de teatro.**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
em Ciências Sociais - Bacharelado (UFRGS),
requisito para obtenção de título

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

São diversas as pessoas as quais gostaria de agradecer pelo apoio no desenvolvimento da pesquisa e elaboração da monografia, símbolo da conclusão da etapa de graduação.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Ruben George Oliven por me receber em seu projeto de pesquisa, por suas orientações de leitura e críticas que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço a Rô Cortinhas por me receber em seu atelier e me permitir acompanhar seus processos de trabalho.

Agradeço as minha colegas de pesquisa Marina Bay Frydberg e Fernanda Heberle pelos encontros e pelas leituras, que possibilitaram discussões muito úteis à monografia.

Agradeço aos meus amigos e colegas de curso Aline Finger, Federico Testa, Luiza Hecker e Renata Signoretti pelas trocas e pela convivência ao longo de toda a graduação que foram preciosas tanto pela minha escolha quanto por seu desenvolvimento.

Agradeço aos meus amigos pelo diálogo e pela companhia Duda Cambeses, Leonardo Dora, Luiza Mendonça, Rafael Ferretti, Roberta Cardoso e Rodrigo Maciel.

Agradeço a Sandra Cardoso, pela leitura e revisão do texto, e a Rosemary Brum pelas conversas e indicações de leitura.

Agradeço a minha família pelo afeto e pelo suporte contínuo.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Figura 1. Roupas espalhadas no chão do DAD. Fotografia, 2011.

Figura 2. Rô conversa com o grupo de atores. Fotografia, 2011.

Figura 3. Rô testa opções em Lisandra, Marina e Anildo. Fotografia, 2011.

Figura 4. Rô e Valentin tiram as medidas de Rita. Fotografia, 2011.

Figura 5. Grupo Cerco ensaia a peça. Fotografia, 2011.

Figura 6. Elisa mostra a Rô a manga apertada. Fotografia, 2012.

Figura 7. Ajustes antes do ensaio. Fotografia, 2012.

Figura 8. Ensaio geral. Fotografia, 2012.

Figura 9. Anildo como Tibério Vacariano. Fotografia, 2012.

Figura 10. Rita como Quitéria Campolargo. Fotografia, 2012.

Figura 11. Cena em que os vivos viram mortos, e que Rô sugere uma “troca cênica”, Fotografia, 2012

Figura 12. Cena da Borracha, em que os jornais que caíram das roupas são utilizados como efeito cênico simbolizando o tempo. Fotografia, 2012.

Figura 13. Geluza e Viviane fazem ajustes. Fotografia, 2012.

Figura 14. Valentin e Rô fazem ajustes. Fotografia, 2012.

SUMÁRIO

| | |
|----------------------------------|----|
| Introdução | 7 |
| Capítulo 1 | 10 |
| Capítulo 2 | 21 |
| Considerações Finais | 45 |
| Referências Bibliográficas | 48 |

“Um homem de espírito alegre deve sempre se vestir com os trajes sacerdotais de sua seita. Afinal, as roupas são sempre uma fantasia. Quando a gente sai para a rua e vê todo mundo vestido, pode ter mesmo a certeza de que ninguém faz a menor idéia da razão pela qual nasceu, e de que, cientes disso ou não, as pessoas estão sempre representando um papel no meio de um sonho. É o ato de enfiar cadáveres nas roupas que efetivamente trai os grandes pensadores que nós somos. Gostei de ver que Line estava de gravata. E um terno Paul Stuart. E com um lenço de seda no bolso do peito. Agora podem levá-lo para onde bem entenderem.”

(Philip Roth, *O Teatro de Sabbath*, p.466)

Introdução

A pesquisa se propõe a pensar, a partir de elementos provenientes da antropologia, a produção de conhecimento em torno da roupa, enfocando o ponto de vista de quem a manuseia profissionalmente. A via é de sublinhar a relação dos indivíduos com as roupas e sua percepção em torno das potencialidades carregadas por esse objeto.

O interesse partiu de um desconforto pessoal em torno de uma ausência de diferenciação nos usos do vestuário. Por ter uma experiência de sete anos como figurinista, tomei como base algumas premissas que observava no meu meio profissional, e também entre colegas e amigos, de associarem quem trabalha com roupa, automaticamente, a quem trabalha com moda e, mesmo, criar uma expectativa de que todo o profissional do vestuário entende necessariamente de moda. Constatando essa associação imediata mesmo entre as profissionais da área. O que, de certa forma, assinalava uma carência de conhecimento em torno das diferentes práticas, impedindo um aperfeiçoamento das mesmas.

Dessa forma, identifiquei como interessante investigar a roupa acompanhando o ponto de vista de uma figurinista. Entender como essa profissional percebe a roupa ao intencionar a construção de personagens de ficção, buscando rastrear a existência de especificidades nessa percepção do figurino que elucidariam nossa relação com os objetos e sujeitos sociais.

Assim, fiz uso da experiência que tinha e das pessoas que conhecia no meio e entrei em contato com Rosângela Cortinhas, uma figurinista referência na cidade de Porto Alegre por sua trajetória efetiva de mais de vinte anos de trabalho. Propus a ela etnografar uma produção de figurino que estivesse por começar a fazer. Já em nosso primeiro encontro, ela me ofereceu uma peça de teatro que estava em fase de início de ensaios.

Na nossa primeira conversa, no atelier dela, pude perceber como ela identificava a roupa com um peso diferenciado, claramente de instrumento, diferente da que eu costumava notar. Como se as peças manuseadas estivessem sempre a serviço de alguma coisa, identificando o figurino como responsável por construir o corpo do ator, abrigar o personagem. Foi neste momento que identifiquei: essas diferenças não eram claras nem mesmo para mim.

À vista disso, no primeiro capítulo, trago uma breve reflexão em torno dos múltiplos termos e conceitos desenvolvidos em torno do vestuário. Elucidando, através de Karen Hansen diferenças de vocabulário que identifiquem diferentes usos de um mesmo objeto material. Enfocando as diferenças entre traje, roupa, indumentária e vestuário e discernindo esses termos de moda e figurino. Buscando elucidar expectativas explicitadas pelos saberes contidos nesses termos que se refletem em diferentes tipos de investigação. Crane (2006) e Bourdieu (2006) são trazidos com vias de explicar a moda e suas especificidades.

Neste primeiro capítulo, reflete-se também sobre o início da história do vestuário, a partir de Barthes (2005), argumento como ela está relacionada à produção de personagens e da percepção de uma consciência em torno da potencialidade dos objetos, do surgimento de intencionalidades a partir do uso dos mesmos. Junto a Sahllins (2003) considero como o vestuário está relacionado a produção de tipos de espaço e tempo.

Assim, percebe-se a figurinista Rosângela Cortinhas trabalhando com uma consciência da potencialidade das roupas. Trabalhando intuitivamente a partir dos códigos que as envolvem, mas sem ser dominada por eles. Produzindo personagens culturalmente identificáveis, mas também capazes de desenvolver potenciais de significação.

À vista disso, é a produção de um figurino para uma peça de teatro que ocupa o segundo capítulo. A relação entre o consumo dessas roupas, muitas adquiridas em lojas de produtos usados e em geral fora da circulação do comércio usual, e sua transformação em objetos de produção, responsáveis por delimitar e significar um espaço e um tempo específico, através da habilidade de quem as encontra, é o que pode ser observado. Além disso, a intensa relação de troca desenvolvida com os atores e seus corpos, que vão portar vestes e dar vida a elas e conseqüentemente aos personagens.

Medindo seus corpos, contando com a sua colaboração, tanto no sentido criativo e de invenção dos personagens como no manuseio das roupas e mesmo no cuidado com elas,

Também aparecem as práticas desenvolvidas pelos membros de equipe de figurino, que além de Rosângela, tem mais três membros, Geluza, Valentin e Viviane. Junto a Rosângela eles encontram as roupas adequadas e fazem os ajustes necessários

para um melhor envolvimento nos corpos dos atores. Atenta-se, também, para as técnicas desenvolvidas e constantemente aperfeiçoadas.

Intencionando identificar, a partir do figurino, o que o vestuário tem a nos oferecer na construção de papéis sociais. A descrição de um processo de construção que faz uso tanto de um conhecimento histórico desses papéis e suas técnicas de reprodução, quanto de elementos intuitivos que partem dessas constatações e permitem fabular em cima delas, reinventando-as.

Portanto, vale sublinhar que, propositalmente, os atores não foram entrevistados, pelo enfoque da pesquisa ser dos usos da roupa a partir do olhar de quem a produz. Mesmo que essa produção muitas vezes seja feita através do consumo de peças usadas. O que nos interessa aqui é atentar a consciência em torno dos objetos e como isso reflete em intenções.

Capítulo 1

O ato de vestir é um fato básico na vida social. Seja através de roupas, tatuagens, cosméticos ou pintura corporal, todas as culturas, de alguma forma, vestem o corpo. (Polhemus 1988, Polhemus e Proctor 1978 in Entwistle 2001, tradução minha)

As roupas desempenham notável importância na construção de nossas identidades. Portamos elementos que nos identificam diante os demais, ao mesmo tempo que analisamos os adereços portados por eles, a fim de reconhecê-los. Os materiais comumente utilizados nas roupas acrescentam uma série de significados ao corpo, que, de outra forma, não estariam lá (Entwistle, 2000). Usamos desses significados compartilhados socialmente para preparar uma mala de viagem, para escolher um traje de casamento, ou mesmo para ir ao trabalho, para entender personagens que aparecem em filmes, para admirar ou repelir sujeitos ao folhear uma revista. Sendo as roupas responsáveis não apenas por nos proteger, mas por nos localizar.

Transpassada por essas concepções, e além delas, a pesquisa relaciona as práticas do vestuário a uma antropologia dos objetos, preocupada em entender como podem conversar com a nossa percepção de si mesmo e dos outros, considerando-os como instrumentos na invenção e emergência de sujeitos sociais. Aliada a essa corrente, entende-se as roupas como objetos que permitem os indivíduos e grupos sociais experimentar subjetivamente suas posições e identidades, como algo tão real e concreto quanto esses objetos materiais que os simbolizam (Gonçalves, 2007).

Ao investigar a bibliografia produzida em torno da roupa é possível constatar um extenso vocabulário dedicado a ela. Seriam suas diferentes denominações aplicáveis a diferentes usos e percepções de um mesmo objeto? Karen Hansen (2003) atenta as diferentes terminologias aplicadas, aponta nosso olhar para essas diferenças. A autora traz os termos *clothing*, *costume*, *dress*, *garment*, *apparel* e, por último e considerado por ela como o mais abrangente, *fashion*. Focada nos limites elucidados pela roupa, no rompimento de tradições, traz etnografias de diversos países em que

esse rompimento é sublinhado pelas modificações nos hábitos do vestir, na adesão ou recusa de determinadas peças.

Como principal terminologia a ser utilizada, Hansen escolhe *dress*, que pode ser tomado como o nosso vestir/veste, e definido pela autora como “um conjunto de modificações corporais e/ou suplementos”. Definição esta que carrega tanto os efeitos estratégicos decorrentes das propriedades materiais do vestuário, quanto suas habilidades expressivas. Junto à *dress* ela coloca *clothing*, que é traduzido como roupa. Percebe-se que, tanto veste como roupa, pode ser tomado para um uso mais individual das peças, menos para uma análise de um conjunto dessas.

Para falar de conjunto, a autora traz *garment*, o nosso vestuário, que ela aplica ao uso de questões específicas de vestes manufaturadas. Termo este que entraria em uma escala da indumentária que engloba vestes institucionalizadas e passíveis de reprodução em massa.

Assim, a utilização de roupa e traje é atribuída a peças de um uso mais específico, individual, enquanto vestuário e indumentária, a um conjunto institucionalizado.

Barthes (2005) distingue essas diferenças e define o vestuário como um equilíbrio entre formas normativas, que varia a cada momento da história, cujo conjunto, apesar disso, está o tempo todo em devir (Barthes, 2005).

Dessa maneira, a categoria é percebida pelo autor como um “modelo social”, uma “imagem mais ou menos padronizada de condutas coletivas previsíveis” (Barthes, 2005), salientando a tendência de toda cobertura corporal inserir-se num sistema formal e organizado, normativo, consagrado pela sociedade, procurando as regularidades que a motivam, enquanto que “o ato, pelo qual *o indivíduo atualiza em si a instituição geral da indumentária, chama-se traje*. Indumentária e traje constituem um todo genérico, ao qual propomos reservar doravante o nome de vestuário (a linguagem em Saussure)” (BARTHES, 2005).

À vista disso, nos interessa apontar essas transições, suas constantes possibilidades de devir e de transformação contidas em usos específicos desses objetos. Um traje torna-se indumentária a partir do momento em que uma comunidade faz de uma peça sua marca distintiva, impondo-a a seus membros, e um fabricante provê essa peça manufaturando-a. Atos concretos e individuais pelos quais a roupa se realiza em que somos levados a apreender seus componentes sociais, tais como faixa etária, sexo, classes, graus de cultura, localizações (BARTHES, 2005. P.270). Barthes

denota ao traje toda característica de dimensão individual, tal como a falta de botões ou o envelhecimento, em função da compleição do usuário.

Ao adicionar características pessoais específicas, o traje implica na transformação da indumentária pelo corpo do sujeito. Faz uso de uma convenção, compartilhando com ela sua identidade e, muitas vezes, construindo personagens que sobressaem-se ao vestuário da comunidade, reinventando-o. Quando essa identidade nova é compartilhada e imitada pelos demais membros, podemos entender que aí foi criada uma moda.

Karen Hansen (2003) considera essa a terminologia mais importante: *fashion/moda*. Hansen considera a moda como o coração das amplas preocupações contemporâneas com roupas, visto que a busca da autora é a de identificação de agência e prática, a partir do que as pessoas vestem.

Por ser a moda a primeira associação estabelecida quando se pensa em roupas, considerou-se como fundamental uma breve reflexão em torno do termo, mesmo ele sendo nosso foco de investigação se percebe como importante entender seu uso.

Diane Crane¹ vem a definir moda como a aparência que se considera apropriada num determinado período. Desta forma, a moda pode ser considerada como o exemplo mais bem acabado da essência de tendências culturais de uma determinada época. Para ser considerado como a essência de um período, existe uma série de disputas a serem realizadas. É esse campo que Bourdieu descreve como regido pela concorrência a fim de obter o monopólio da legitimidade específica, buscando alcançar o poder de constituir e impor símbolos de distinção legítimos (Bourdieu, 2006).

Por isso, é interessante notar que quem “faz moda” está atento em marcar uma época, falar de um tempo vivido no presente. Para Bourdieu, marcar uma época

“é **fazer história** inscrevendo na série de rupturas que definem a periodização específica de um campo de uma nova ruptura que remete à história a precedente periodização e determina a translação de toda a estrutura; é, por fim, sujeitar-se a ser, mais cedo ou mais tarde, remetido à história por uma ruptura que obedece aos mesmos princípios e às mesmas

¹ A autora faz uma breve revisão bibliográfica sobre a produção sociológica em torno do assunto até então. Para mais ver, CRANE, Diane. A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

determinações específicas de todas as precedentes.”
(Bourdieu, 2006, p.137, grifo meu)

Assim, as preocupações de quem produz moda voltam-se para desclassificar a moda do ano anterior, os produtos daqueles que faziam moda no ano anterior, desapossá-los de sua autoridade, adquirindo-a através do que propuseram como mais adequado. Quem faz moda está preocupado em falar do tempo presente, se tornando memória dele no futuro. Diz Bourdieu:

“[...] a moda, à semelhança da canção, da fotografia, do romance popular e de todas as “artes médias”, situa-se **no tempo da curta duração dos bens simbólicos perecíveis** e porque ela só pode exercer um efeito de distinção servindo-se, sistematicamente, das diferenças temporais, portanto, da mudança.”
(Bourdieu, 2006, p.141, grifo meu)

Diane Crane (2006) coloca que os textos sobre moda contam-nos o que era considerado última moda em certos períodos, mas não o que as pessoas comuns, particularmente as da classe operária, de fato vestiam no passado, e isso é mais difícil de descobrir. Sendo que, ao falar em cultura pós-moderna, ela conclui que apenas um terço da população feminina, notadamente as mulheres mais jovens, está interessada nos estilos em voga. A moda, para a autora, deve ser vista segundo as várias maneiras pelas quais as roupas foram usadas como forma de controle social, mediante a imposição de uniformes e códigos de vestuário (Crane, 2006).

É possível constatar que a moda está menos associada às roupas e mais a sua constante transformação e reinvenção. Ela se serve da mudança, impondo-a como valor a ser seguido, sazonalmente. Todavia, como mostra Crane, apenas um terço da população feminina está interessado em segui-la, notando, assim, que há toda uma parcela da população que não está preocupada em trocar constantemente de guarda-roupa ou de estilo, mantendo-o por mais tempo.

O termo deixado de lado por Hansen, *costume*, é o que aqui nos interessa aprofundar. Relacionar suas potencialidades com os diversos conceitos explicitados acima. *Costume* significa figurino, que a autora opta por deixar de lado, justamente por ele ser usado para se referir a peças teatrais, trajes de períodos históricos distintos,

trajes étnicos e mesmo uniformes, ou seja, peças que ficaram datadas em um espaço-tempo e que Hansen toma como função de disfarce, diferenciando do vestuário responsável por ajudar na incorporação de um papel social.

Percebe-se o estudo do figurino como interessante instrumento para apontar as possibilidades de agência e prática existentes no vestuário. Dessa maneira, decidiu-se etnografar o trabalho de um profissional da área, e identificar suas percepções e práticas em torno da indumentária.

Diferente de um estilista, que está preocupado em criar o novo e em marcar uma época, o figurinista, ou produtor de figurino, está focado em desenvolver personagens a partir de categorias sociais existentes em torno do vestuário. Vestuário este que é menos o que ficou marcado pelas passarelas e mais pela forma com que as pessoas fazem uso das modas. Sendo muito mais identificável em fotos particulares do que em revistas de moda.

Sahllins, em *Notas sobre o sistema do vestuário americano* - que ele considera como um complexo sistema de categorias culturais e de relação entre elas - busca uma contribuição para a explicação cultural da *produção*. Importa ao autor reconhecer a produção como “a realização de um *esquema simbólico*” (SAHLLINS, 2003). Diz Sahllins:

“Por *várias características objetivas*, um item do vestuário torna-se apropriado para o homem ou para a mulher, para a noite ou para o dia, para “usar em casa” ou “na rua”, para adultos ou adolescentes. O que é produzido é, portanto, em primeiro lugar, ***tipos de tempo e de espaço*** que classificam situações ou atividades; e, em segundo lugar, tipos de status aos quais todas as pessoas pertencem. Essas poderiam ser chamadas de “coordenadas nocionais” do vestuário, na medida em que demarcam noções básicas de tempo, lugar e pessoa como constituídos na ordem cultural.” (SAHLLINS, M. 2003, p.181, grifo meu)

Dessa maneira, o figurino realiza um esquema simbólico ao produzir personagens que são identificados pelo que estão vestindo. Ao organizar uma série de roupas, o figurinista localiza um tipo de tempo e de espaço.

A relação que se busca criar aqui é de que o surgimento da história da indumentária propriamente dita está diretamente relacionado à identificação de

personagens, com vias de reprodução. Origem essencialmente romântica e que marca a consciência dessas capacidades de diferenciação.

A preocupação em historicizar o vestuário e elucidar suas diferenças, surgiu entre os teatrólogos e atores, pintores e desenhistas, ao sentirem necessidade de encontrar uma verdade sistemática das aparências (não só no vestuário, mas também no cenário, na mobília e em seus acessórios). O que se começou a reconstituir foram essencialmente papéis, sendo que a realidade buscada era de ordem puramente teatral (Barthes, 2005).

Compreendendo que a necessidade de uma verdade das aparências está relacionada ao desejo de caracterizar, de reproduzir épocas e contextos desenvolvidas por semelhanças e oposições, podemos entender o figurinista como alguém que desempenha suas atividades manuseando essas verdades históricas. E, desta maneira, atentar para como esse profissional administra essas percepções, como as mantém ou as reconstrói.

Profissional contratado para escolher e providenciar roupas a serem utilizadas por personagens de ficção, o figurinista elabora a partir da indumentária, transformando trajés em figurinos. Elaboro, intuitivamente, como um personagem poderia adotar a indumentária que é proposta por determinado grupo. Criar marcas de uso das roupas, pensando a partir de possíveis trajetórias conduzidas pelos personagens.

Essa prática que pode ser denotada desde o Renascimento Inglês, caracterizado como o início de período com um forte senso dramático da vida, onde uma intensificada consciência dos elementos teatrais na interação humana foi percebida. (Greenblatt, 1973, in Mirkin, 2001, p. 144, tradução minha.) Permite-se identificar uma proximidade entre a auto-representação e a representação como não acidental, de forma que a interação humana toma lugar entre “costumed people”², que estão constantemente transmitindo e emitindo mensagens através da sua aparência.

Necessidade existencial que, para Victor Turner, explicita e dá significado à experiência humana, implicando no que ele chama de “performance cultural”. Um processo ritual de elaboração, através das formas de expressão corporal expressadas

² “Costumed people” pode ser entendido como pessoas fantasiadas ou mesmo pessoas figurinadas. Como estamos falando sobre o vocabulário em torno do vestuário, preferi manter a definição original, sem traduzi-la para “pessoas figurinadas”, por acreditar que prejudicaria o sentido ao perder a relação com costume, no português.

no espaço e no tempo, que é anterior a formação verbal, e organiza a interação entre as pessoas e o seu mundo em todas as unidades de experiência (Copper, 1992: 16-17; Turner, V. 1982/1992: 12-19 em Mirkin, p.145, 2001, tradução minha).

Mirkin (2001), a partir de Goffman, considera a passagem da esfera privada e íntima para a arena da individualidade pública, por meio do ritual de vestir-se para o papel a ser desempenhado na vida real, um processo análogo ao do ator colocar seu traje nos bastidores, preparando-se para a passagem de sua individualidade, enquanto indivíduo, para o personagem que ele está prestes a realizar no palco.

Para o autor, a vida real, a arte do retrato e a arte do ator figurinado no palco, sob vários pontos de vista, manifestam o elemento performativo na interação humana e no processo de confecção da individualidade. Questão teatral de carga dramática que ficou especialmente evidente na Inglaterra Renascentista, mesmo período em que se inicia a história do vestuário apontada por Barthes.

Assim, a necessidade de reprodução do vestuário está relacionada ao renascimento da consciência dos sujeitos, enquanto desempenhadores de papéis sociais a serem representados. Nos vestimos para desempenhar um papel. E, ao fazer isso, manifestamos tanto elementos performativos presentes na interação humana, quanto processos de confecção de individualidades.

Desta forma, observar o processo de construção de um figurino, um *costume*, o manuseio dessa classificação da roupa e seu trabalho com modos, modas e tipos sociais que permaneceram no tempo e podem ser identificados e classificados a partir do que estão vestindo, de certa forma nos mostra como as pessoas se relacionam com as roupas em uma obra de ficção, mas que não deixa de ser, também, uma forma de manutenção das aparências presente nas interações humanas.

Compartilhando da necessidade de Gonçalves (2008), que observa como necessário pesquisar como as roupas são produzidas, adquiridas e, sobretudo, como são usadas, por meio de quais técnicas corporais, como se desfazem das roupas, como elas deixam de ser usadas, como saem de moda e são reclassificadas, etc., o que teria o figurino a nos dizer sobre a construção de papéis sociais? E sobre as possibilidades de usos da roupa pelos indivíduos? Qual significado das roupas para quem a produz nesse contexto cênico?

Permeada por estas questões, ainda não exatamente claras para mim, contatei a figurinista Rosângela Cortinhas e propus uma observação de algo que ela viesse a compor em breve. A escolha por ela, e não por outra profissional da área, foi

embasada em minha experiência pessoal como figurinista. Conhecendo o campo, optei por uma profissional referência e de longa trajetória na área, pois considerei a experiência como importante para investigar a percepção da vestimenta e suas capacidades do ponto de vista de quem a produz e faz uso desse objeto intencionando significação.

A outra razão de eu tê-la procurado foi o fato de ela ter desenvolvido uma dissertação de mestrado sobre a temática aqui investigada, intitulada: “Figurino: um objeto sensível na produção do personagem”, o que me estimulou a pensar que teria um ponto de vista a trazer sobre o assunto, além do interesse de compartilhá-lo, de conversar sobre isso. Algumas das reflexões propostas por ela na pesquisa aparecerão entrelaçadas a observação em campo.

Rô, como é conhecida, trabalha a mais de vinte e cinco anos como figurinista, mas sua relação com roupas vem desde a infância. Filha de costureira, quando criança, junto a mãe, inventava trajes e personagens que figuravam em festas religiosas ou de carnaval de rua. Criada em São José do Norte, do outro lado da Lagoa dos Patos, em frente a Rio Grande, elaborava desde vestes em papel crepon, que se desmanchavam na água, a trajes de gala confeccionados em cetim, que só foram se desmanchar com o tempo.

A figurinista graduou-se em jornalismo mas desgostou-se da profissão. Assim, migrou para o teatro unindo-se ao Grupo Tear, ao lado de Maria Helena Lopes³. Nesse período, aprendeu sobre a construção do personagem e seu desenvolvimento em várias etapas. Na época, ela mesmo não entendia exatamente essa importância. Hoje, claramente para ela, o figurino é parte fundamental dessa construção, criando e transformando o corpo do ator. Quando encontrei Rô a primeira vez, eu ainda não sabia se a pesquisa seria sobre moda, figurino, vestuário. Eu não tinha uma dimensão clara dessas diferenças. Todavia, já em nossa primeira conversa, percebi como para ela a roupa era um instrumento a ser utilizado na composição do personagem. Distinção essa que me foi esclarecida e, a partir daí, ponderei sobre uma reflexão que enfoca essa percepção instrumental da roupa que, pela primeira vez, me tinha sido apresentada com convicção.

Além da longa trajetória no teatro, Rô também é responsável por figurinos

³Sobre o Grupo Tear ver:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8943

para cinema e televisão. Ela é responsável por grande maioria, talvez até pela totalidade, dos figurinos dos filmes de Jorge Furtado, diretor e sócio-fundador da Casa de Cinema de Porto Alegre⁴. Ela assina, por exemplo, o figurino da série de final de ano “Doce de Mãe”, produzida em parceria com a Rede Globo e tendo como protagonista Fernanda Montenegro.

Rô pode ser incluída na geração descrita por Reis (2005), considerada como responsável pela profissionalização da produção artística entre jovens de Porto Alegre nas áreas do audiovisual, teatro e música popular, entre 1975 e 1985.⁵

Ela sugeriu de eu acompanhar uma peça de teatro, e não um filme ou uma série, por haver um maior número de encontros e provas de figurinos, levando a uma relação mais intensa com os atores. Motivo que fez com que ela optasse também pelo teatro para fazer sua dissertação.

Assim, ela me ofereceu a peça Incidente em Antares, uma adaptação do Grupo Cerco⁶ à segunda parte do romance homônimo de Erico Veríssimo, que estava com os ensaios em sua fase inicial.

No capítulo seguinte, trago a descrição do desenvolvimento de um figurino para uma peça de teatro, suas demandas e especificidades. Na intenção de investigar esse uso específico da roupa, além de técnicas utilizadas, tanto para encontrar as roupas como para adaptá-las aos corpos e à cena, aparece, como parte desse fazer, o convencimento dos atores da importância da inclusão da roupa no jogo de cena.

A tentativa é de ilustrar possibilidades de ser, existentes através do vestuário. Pensando a roupa, como coloca Stallybrass (2008), com um poder particular de efetivar redes. Poder esse estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios da materialidade desse objeto: sua capacidade para ser permeada e transformada, tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. Assim, a roupa pode ser tanto uma moeda como um meio de incorporação. (Stallybrass, 2008)

⁴ <http://www.casacinepoa.com.br/>

⁵ Para mais ver REIS, Nicole. “Dançar nos fez pular o muro.” Um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto Alegre.

⁶ <http://grupocerco.wordpress.com/>

Capítulo 2

Em sua dissertação, Rô defende a hipótese segundo a qual o que se expressa na qualidade da roupa equivale a um tipo de articulação imanente ao corpo. Dessa maneira, considera o figurino carregado pelas mesmas qualidades e poderes do seu intérprete; enviando uma mensagem e a projetando, dentro do princípio de ativação perceptiva. “A imagem projetada é o produto final obtido pelo ator, pelo diretor e pelo figurinista em trabalho de criação.” (CORTINHAS, 2010, p. 20)

A dissertação trabalha em vias de uma defesa das capacidades do figurino e percebi Rô carregar essa argumentação com ela, tanto nas nossas conversas em seu atelier quanto nos ensaios da peça, onde também ocorriam as provas de roupas nos atores.

Assim, o capítulo trabalha com fins de trazer algumas reflexões apresentadas na pesquisa para poder pensar não só como elas se dão na prática, mas também conceber, a partir da defesa apresentada, entrelaçando-a a sua relação com assistentes e atores na concepção do figurino da peça *Incidente em Antares*, uma adaptação do Grupo Cerco a partir da segunda parte do romance homônimo de Érico Veríssimo, dirigida por Inês Marocco. O projeto foi financiado pelo Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS, o DAD, e sua estréia intencionava a inauguração do prédio da Engenharia da Universidade, que estava em processo de restauração.

Após nosso primeiro encontro no atelier dela, voltamos a nos ver no ensaio da peça. Esse ensaio foi o segundo contato da Rô com o projeto. Todavia, ela havia realizado, em 2008, o figurino de outra peça deste mesmo grupo, de forma que já tinha uma relação efetiva com muitas das pessoas que ia vestir e com a diretora do espetáculo, Inês Marocco. Assim, antes de conversar com os atores, a única apresentada foi eu, que ela anunciou como quem possivelmente acompanharia os ensaios com fins de desenvolver uma pesquisa sobre a temática do figurino relacionada à antropologia.

Rô foi a este ensaio com o objetivo de conhecer os personagens, saber quantos seriam e quem interpretaria quem. No total, a peça teria um grupo de treze atores, nessa noite nem todos estavam presentes, que interpretariam dois ou mais personagens, sendo que algumas mulheres também interpretariam homens. Assim, além da linguagem corporal, eles contariam com o figurino para caracterizar e diferenciar um personagem de outro. Neste caso, representantes de homens e

mulheres do Sul do Brasil, na década de 1960, ficcionados por Érico Veríssimo.

Para Sahllins (2004), o sistema do vestuário vem a ser a materialização das principais coordenadas de pessoa e ocasião, tornando-se um vasto esquema de comunicação, vindo a servir como uma linguagem de vida entre quem pode não ter tido uma relação de conhecimento anterior, utilizando uma coerência de tipo específico, da possibilidade de apreensão dos outros, das condições sociais e, desse modo, de suas relações com alguém (Sahllins, 2004). Assim sendo, o figurino pode contemplar esse universo pré-existente, elaborando uma fiel reconstituição histórica, ou fabular em cima dele, mas de alguma forma sempre o referencia, nem que seja para negá-lo.

Segundo coloca na dissertação, Rô percebe o figurino teatral como carregado de códigos e regras que orientam seus manipuladores através da linguagem não verbal, provocando uma interdependência funcional do objeto. Gonçalves (2005) afirma que os objetos possuem significados mágico religiosos e sociais, constituindo-se em verdadeiras entidades, dotados de espírito, personalidade e vontade. Afirmando-se como extensões simbólicas de seus proprietários, estabelecem mediações cruciais entre eles e o universo cósmico, natural e social.

Assim, atenta-se para a expectativa de que a roupa, neste caso especificamente o figurino, aja como o objeto que localiza o corpo, situando o ponto de vista do espectador, desenhando um mundo na peça, mas também situando os próprios atores que o vestem no corpo de seu personagem. De forma que quem escolhe o que irão vestir necessita estar consciente dos objetos que significam o mundo que desejam mostrar ou mesmo inventar um mundo jogando com as invenções existentes, trabalhando com essas intenções projetadas.

No ensaio, após os atores acabarem de mostrar as cenas que tinham - até a cena do coreto dos mortos, menos da metade da peça, Rô fez algumas perguntas a respeito da ação dos personagens, principalmente por ter ficado confusa de quem era quem. A falta de familiaridade dela com tantos personagens, e mesmo a falta de figurino deles, colaborou para certa confusão. Após alguns primeiros esclarecimentos, ela abriu uma mala que tinha trazido e dispôs algumas peças de roupa no chão. As roupas vinham de seu acervo⁷ e serviriam para um primeiro

⁷ Rô possui um acervo que ocupa um quarto em seu atelier, contendo por volta de quinhentas peças, algumas bastante especiais dada a sua raridade em Porto Alegre, como vestidos representantes dos séculos XVIII e IX.

exercício criativo de construção.



Figura 1. Roupas espalhadas no chão do DAD. Fotografia, 2011.

O Grupo Cerco existe há 5 anos e é formado por atores relativamente jovens, entre 23 e 28 anos, integrado por estudantes ou recém formados no DAD⁸. Alguns vieram falar comigo depois que a Rô me apresentou, se mostrando abertos à pesquisa e contando que tinham sido entrevistados por ela para a dissertação, manifestando seu respeito pela trajetória da figurinista e em como acreditavam na importância do figurino para a cena. Alguns demonstraram entusiasmo em torno do assunto, afirmando que só sentiam o personagem por completo após a escolha da roupa.

Após a demonstração das cenas, o elenco formou um círculo em torno das roupas. Neste momento, Rô divagava em voz alta, ponderando sobre o estilo de vida dos personagens “- Que hábitos teriam naquela época? Que lugares frequentavam? Tentem imaginar. Eu fui criada em São José do Norte, próximo a Rio Grande, no interior do Estado. As festas eram bastante significativas, lembro quando criança, após o jantar, as mulheres iam para um lado e os homens para o outro. A igreja também era importante, nós brincávamos na sacristia. Que roupas vocês acham que as pessoas usavam nesses ambientes?.” E, assim, foi conduzindo uma primeira prova

⁸ Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

de roupas.

Conforme Rô coloca na dissertação, seja qual for a corrente estética da natureza da encenação, o figurino participa com seu duplo jogo: no interior do sistema da encenação, definido a partir de semelhanças ou oposições das formas, materiais e cores em relação aos outros figurinos e em relação à realidade exterior, na equivalência com o contexto social e histórico do espetáculo. O figurino tem suas funções multiplicadas e está integrado ao trabalho teatral, carrega sobre a cena um jogo maior: o mundo espetacular de uma cultura.

Sahlins defende a vestimenta como um todo, como uma manifestação desenvolvida a partir da combinação específica de partes de roupa em contraste.

Conforme Rô coloca na dissertação, seja qual for a corrente estética da natureza da encenação, o figurino participa com seu duplo jogo: no interior do sistema da encenação, definido a partir de semelhanças ou oposições das formas, materiais e cores em relação aos outros figurinos, e em relação à realidade exterior na equivalência com o contexto social e histórico do espetáculo. O figurino tem suas funções multiplicadas e está integrado ao trabalho teatral, carrega sobre a cena um jogo maior: o mundo espetacular de uma cultura. (Cortinhas, 2010)



Figura 2. Rô conversa com o grupo de atores. Fotografia, 2011.

Ao narrar sobre fatos acontecidos na década de sessenta, em que a peça ocorre, ela os convida a experienciar outro tempo, convoca a pensar as roupas “a partir da representação de significados específicos, próprios de determinada época ou de determinada sociedade em um momento de sua história” (Gonçalves, 2007). Assim como aponta na dissertação, busca “tratar o figurino de cena como objeto sensível que conjuga função e significado e reforçar a idéia de que ele faz parte de um todo, de um sistema coerente dentro de uma lógica de qualidades sensíveis, capaz de metamorfosear o comportamento do ator.” (Cortinhas, 2010, p.21) Nesse ponto de vista, importa não só o que o ator significa ao portar uma roupa, mas em como se sente ao portá-la.

Através desse exercício proposto pela figurinista, talvez seja interessante pensar o figurino a partir do conceito de patrimônio, defendido por Gonçalves (2007), percebendo as roupas como substância material da vida social e cultural. Pensar essa dimensão material é assinalar a sua dimensão fisiológica ou, mais precisamente, o uso de técnicas corporais. O autor sugere pensar os objetos não só como parte de um sistema simbólico de pensamento, mas também como usados por meio de determinadas “técnicas corporais” em situações sociais e existenciais. Sendo assim “não apenas “bons para pensar” mas igualmente fundamentais para se viver a vida cotidiana.” (Gonçalves, 2007, p.220). Se pensados como uma extensão do corpo do seu proprietário, eles o acompanham em seus diversos deslocamentos sociais e simbólicos.

Neste primeiro momento, experimentou uma camisola e um sutiã na Lisandra, que fazia a prostituta Erotildes, uma das mortas que voltavam, e por cima foi colocada uma gabardine, representando não mais a prostituta, mas sim a transformação no personagem Lucas, um jornalista da cidade de Antares. A camisola e o sutiã desgastados, geralmente utilizados como roupa de baixo, deixaram o corpo da atriz a mostra, representando a fragilidade da prostituta morta. Já, a gabardine cinza traz a credibilidade demandada por um jornalista.

Também testaram uma casaca para o advogado Cícero Branco, líder dos mortos, vivido por Celso, que também fazia o delegado Inocêncio Pigardo. Assim, por baixo da casaca do advogado, deveria estar a roupa do delegado. A casaca foi escolhida em vias de representar um advogado de origem rica, a ser enterrado com um traje cerimonial.



Figura 3. Rô testa opções em Lisandra, Marina e Anildo. Fotografia, 2011.

Ao experimentar um terno em Anildo, uma opção em azul, para o Coronel Tibério Vacariano, os atores manifestaram a necessidade de um terno branco para o Coronel. O terno de linho cru é, constantemente, associado à roupa de coronel. Provavelmente, por seu uso nas regiões mais quentes do Brasil e sua constante aparição em fazendeiros de novelas. Rô se mostrou contrária ao uso de branco, justamente por ser essa a primeira imagem de coronel que se tem, percebendo como interessante escolher alguma outra cor, como o azul, intencionando a possibilidade de invenção de uma nova imagem.

Podemos entender essa escolha como uma tentativa de quebra de convenção existente, no sentido proposto por Howard Becker (1977) em *Arte como Ação Coletiva*. O autor identifica qualquer produção artística como o produto de uma escolha entre o convencional e o seu entendimento imediato ou o não convencional e o risco da falta de entendimento. Rô conversou comigo sobre o quanto procurava fugir das referências na tentativa de inventar uma realidade.

Segundo ela coloca, ao começar a repetir uma referência, se toma aquilo como se fosse uma verdade. Ao buscar a invenção de uma realidade - “eu quero inventar uma aldeia”, diz ela - tomando a referência como base, toma um sentido de não perpetuar nenhum tipo de imagem e sinaliza aquela “aldeia” como específica.

Desejando ampliar o papel do figurino na dramaturgia. Como sinalizado em sua dissertação, usa o figurino como símbolo instrumento de conhecimento e “tornar a fazê-los e a executá-los nos torna aptos a criar novos sinais de humanidade. Passo a passo e a realidade do visível se constrói no invisível.” (Cortinhas, 2008, p. 31)

No segundo ensaio em que estive presente, fiquei sabendo que a estréia da peça tinha sido adiada em um mês por conta do atraso na restauração do prédio em que o espetáculo estrearia. Rô estava tirando as medidas dos atores quando cheguei, acompanhada de um assistente, o Valentin.

Segundo Rô, o trabalho com o ator é bastante íntimo, pois há um contato direto com o corpo dele, exigindo uma entrega e colaboração das duas partes. É para a figurinista que o ator revela o que prefere esconder e o que prefere mostrar e cabe a ela deixá-lo confiante e à vontade na cena. Marcel Mauss (2003), fala da confiança como um *momentum* psicológico capaz de associar-se a um ato que é, antes de tudo, uma proeza de resistência biológica, obtida graças a palavras e a um objeto mágico. Assim, é interessante pensar que cabe a figurinista, na escolha das roupas, colaborar nesse processo, deixando-as do tamanho apropriado em concordância com o ator que a veste.



Figura 4. Rô e Valentin tiram as medidas de Rita. Fotografia, 2011.

Após tirarem as medidas de todos, houve um ensaio, momento em que outras duas assistentes chegaram, Geluza e Viviane. Neste ensaio, ainda havia pouco de figurino, de forma que os atores trajavam roupas em sua maioria desgastadas, muitas delas de um tamanho que não era o seu, adicionadas de alguns elementos como chapéus, lenços, óculos, blazers e camisas, que vinham a diferenciar personagens femininos e masculinos; lenço vermelho e chapéu para o coronel, saia e blusa para esposa.



Figura 5. Grupo Cerco ensaia a peça. Fotografia, 2011.

Finalizado o ensaio, Rô conversou com o elenco e com a diretora do espetáculo, e juntos decuparam cena por cena, tomando nota de quem estava em cada uma e se certificando do que faltava. Segundo ela concluiu, faltava tudo. O que havia até o momento era apenas um esboço e, a partir dele, ela iria ao encontro dos trajes a serem utilizados. Foram esclarecidas algumas questões, enquanto se falava sobre os personagens, como por que o músico não usava a casaca ao invés do advogado, concluindo que o músico era pobre e não poderia usar uma casaca.

A cena em que há uma silhueta do governador dormindo também foi

colocada em questão, Rô não entendeu a cena. Neste momento, Inês, a diretora, interveio explicando que seria o governador atendendo ao telefone dormindo. Por se passar no escuro, e o que apareceria seria apenas a silhueta, decidindo assim, que uso de um lençol por cima da barriga e uma touca de pijama bastariam para que funcionasse, facilitando a troca de roupas na cena seguinte. Assim, além de escolhas estéticas e viáveis em termos de tempo e verba de produção, também se pensava tecnicamente para facilitar as muitas trocas que os atores fariam em cena.

Outra questão colocada foi a dos jornais que cairiam das roupas. Nesta peça, havia um efeito cênico em que jornais picados caíam das roupas dos personagens ao longo do espetáculo e que, ao final, cobririam grande parte do chão. Uma das principais cenas que envolve o efeito é a “cena da borracha”, em que os atores sacodem paletós de terno em cima dos papéis que voam, sinalizando a passagem do tempo e o esquecimento com relação às revelações trazidas pelos mortos. Até o momento, Rô não sabia que todos os personagens largariam jornais e que isso aconteceria ao longo de todo espetáculo. Celso avisou que, no caso dele, os jornais precisariam de alguma forma serem isolados dentro da roupa do morto e, ainda, de que ele precisaria tirar a roupa do morto sem perder os jornais.

Além de acompanhar os ensaios, após o figurino estar concluído, em abril, entrevistei Rô em seu atelier, Geluza e Viviane no acervo dela e Valentin em um café no Bom Fim. Na minha conversa com a Rô e também com a Geluza e a Viviane - elas trabalham em dupla - contaram que o mecanismo de forro para soltar os jornais foi um dos grandes desafios desse figurino. Conforme a Rô comentou, estava bem próximo do dia da estréia e elas ainda não haviam encontrado uma solução. Esta foi encontrada, em conjunto, na semana de estréia. Contribuíram para resolver o problema, tanto os atores, quanto a equipe de figurino, após algumas conversas e uma segunda tentativa de costura.

Entrevistei Geluza e Viviane após o projeto ter entrado em cartaz e o figurino estar concluído. Assim que entraram no projeto, em março, conversaram com a Rô sobre uma possível solução usando um tecido de algodão, duro, com pouca lavagem, que Rô tinha em acervo e que elas imaginaram que seguraria bem os jornais se costurado por dentro da roupa.

Com essa solução em mente, levaram as roupas para o costureira para serem costurados os forros, com cinco dias de antecedência do próximo ensaio. Pouco antes de irem buscar, a costureira ligou avisando que só tinha conseguido cortar, não havia

costurado nada. Gê foi correndo buscar e, junto com a Viviane, costurou o que conseguiu e levando, como havia sido combinado, para experimentar nos atores. Era um tecido difícil, dada a sua densidade, o que atrasou ainda mais o procedimento. O ensaio havia sido aquele segundo que eu também estava presente e elas chegaram depois. Ao experimentar nos atores, perceberam que não tinha dado certo, os jornais não caíam e que tinha sido uma perda de tempo terem costurado o forro em mais de uma peça, ao invés de testar uma única. Na tentativa seguinte, elas mesmas tentaram costurar.

“Um figurino de teatro é difícil de mandar em costureira porque é uma coisa que está sempre mudando. É sempre ah, não deu certo isso, vamos mudar não sei o que e precisa pra amanhã e, ou tu tem que ter uma costureira que nem o negócio lá da Globo, né, que tem as costureiras que trabalham só pra isso ou tu mesmo tem que fazer [...]. Por isso que para fazer figurino pra teatro tem que entender não só de produção, mas de costura.”

Quando conversei com a Rô, ela também manifestou essa dificuldade com as costureiras. Disse ela:

“Aqui não sei o que é, parece que tem uma resistência - então a gente sofre um pouco com isso, as costureiras só querem fazer o “guizadinho”, e se tu vai com uma necessidade diferente é – Ah, isso eu não sei fazer, leva tempo, não me interessa fazer. Eu ouço muito assim ó: - não me interessa aprender a fazer isso. Aí eu tenho que dizer, tu tem que abrir a tua cabeça, tu tem que criar novos pensamentos e é dessa maneira que a gente aprende, fazer coisas diferentes do que tu faz. Daí todo mundo fica me olhando com uma cara como se eu estivesse dizendo um disparate. (ri)”

Não é a toa que tanto a Gê, quanto a Vivi, antes de trabalharem com a Rô, participaram de uma oficina que ela realizou sobre figurinos⁹, onde pode transmitir elementos que considera relevantes para uma execução efetiva do mesmo. Dentro dessa perspectiva de trabalho cooperativo, Becker aponta o conceito de arte como um trabalho de ação coletiva.

“O artista, assim, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final. Onde quer que ele dependa dos outros, existe um elo cooperativo. As pessoas com as quais ele coopera podem compartilhar, em cada detalhe, da sua idéia, de como seu trabalho deve ser feito. Este consenso é provável quando

⁹ Rô realizou uma oficina de figurinos para teatro, com duração de duas semanas, no Instituto de Artes da UFRGS.

todo mundo envolvido pode realizar qualquer uma das atividades necessárias, de tal forma que, embora exista uma divisão do trabalho, não se desenvolvem grupos funcionais especializados.” (Becker, 1977, p.209)

Conforme a Rô me explicou, tanto a formação da equipe do figurino e o seu entrosamento quanto a relação com os atores, o qual descreverei um pouco mais, é de extrema importância para a execução de um figurino efetivo. Assim, coloca Becker, “poderíamos dizer que cada rede cooperativa que constitui um mundo de arte cria valor pela concordância de seus membros quanto ao que é valioso”. (Levine, 1972; Christopherson, 1974 in Becker, p. 220). E diz Rô:

“Eu me envolvo completamente quando estou trabalhando, me envolvo com o grupo, com a história, fico hipnotizada por aquilo e é ótimo quando tu consegue, no grupo, formar uma “força de trabalho”, que é o que eu tinha no Incidente, era uma força de trabalho, onde todos estavam olhando para o mesmo objetivo, às vezes não é isso que a gente encontra, tu olha para um lado e o outro está falando de outro.”

Assim, aparece como parte deste fazer um envolvimento com todo o espetáculo. Uma expectativa da formação do personagem em conjunto não encontrada nas costureiras, que trabalham separadamente em seus ateliers de costura. De forma que essa diferença entre figurinista e costureira foi sublinhada por Geluza, que me contou na entrevista que um dos atores a chamou de “costureirinha”, pedindo para ela fazer um conserto, e ela, prontamente, fez questão de manifestar que ela não era costureira e sim figurinista, atividade essa que pressupõe saberes que vão além do domínio técnico das roupas.

Não só dessa colaboração entre a equipe interna, responsável por executar a feitura das roupas, contou-se também com a intervenção dos atores e o seu uso da roupa. Mais do que contar, por se tratar de um mecanismo a ser desenvolvido, dependeu-se do exercício que o elenco fizesse com o forro e a soltura dos jornais.

Geluza relatou que teve que pedir a eles que testassem e se concentrassem nisso ou não daria tempo de encontrarem a solução. Esta que foi, inclusive, segundo elas disseram, encontrada por um dos atores, o Celso. O mecanismo continha um forro com uma aba que caía, um pedaço de tecido preso por um elástico que eles iam puxando, liberando o tecido e deixando cair os jornais que estavam entre o forro e a roupa que vestiam. Todavia, eles tinham uma resistência a aprender a passar o elástico, que, ao final de cada ensaio, tinha que ser recolocado. Nem todos optaram

por essa solução, alguns preferiram encher os bolsos ou as mangas.

Além de costurarem, foi bastante importante, para as tentativas de forro, os conhecimentos que tinham de modelagem, que é responsável pela estrutura e pela forma da roupa, visto que os forros foram feitos para casacos prontos, exigindo que se fizesse o molde de cada peça para, depois, a confecção do forro.

A atividade de desenvolver os forros demandou um envolvimento que, além de técnicas capazes de cortar e juntar tecidos, necessitou de uma intensa troca entre toda a equipe participante. De outra forma, possivelmente, não teriam encontrado uma solução viável.

Valentin, o outro membro da equipe, já conhecia Rô a muito tempo, do bar Ocidente¹⁰, estava fazendo sua primeira assistência de figurino. Ele é uma figura que chama atenção por sua forma de vestir muitas vezes andrógena e adereçada por peças de outras épocas, principalmente dos anos quarenta e setenta. Atribuo a essa habilidade de diferenciar épocas e liberdade de compô-las, como a responsável por ter sido deliberada a ele a incumbência de encontrar várias das roupas que seriam utilizadas em cena. Quando perguntei a Rô de onde tinham vindo as roupas da peça, ela comentou que, junto com Valentin, tinha feito uma intensa pesquisa nos brechós de Porto Alegre, tanto nos da João Pessoa, quanto em outros mais sofisticados.¹¹ Segundo ela me disse, encontraram itens surpreendentes como um conjunto *Rui Sphor* e mesmo da *Pelaria Européia*, selos tradicionais em Porto Alegre.

Também entrevistei Valentin. Ele me contou sobre sua relação com roupas antigas é de longa data, principalmente por estar acostumado, desde criança, a mexer e ter curiosidade em relação aos objetos da mãe e da avó. Segundo ele, muito do que aprendeu sobre adereços de época veio através de fotos delas, que ele ia analisando e aprendendo a diferenciar. Assim, já chegava aos brechós sabendo o que desejava encontrar.

¹⁰ Rô é esposa do dono do Bar Ocidente, Fiapo Barth, que também trabalha como Diretor de Arte na Casa de Cinema, principalmente na produção de Jorge Furtado.

¹¹ Os brechós da João Pessoa podem ser chamados de “um clássico” em Porto Alegre, por terem de tudo um pouco e, geralmente, por terem donos que quase não diferenciam uma peça da outra. Assim, acabam por colocar preços acessíveis, de 10 a 150 reais, em peças que poderiam valer mais se reconhecidas por sua raridade ou assinatura. Por brechós mais sofisticados, podemos entender aqueles que têm donos que limpam e organizam suas peças, conscientes de seu valor e sabendo cobrar por isso. Atualmente, existem brechós mais sofisticados na João Pessoa, dada a popularidade da rua.

Mesmo sabendo o que buscava, é comum, na produção de figurinos, comprar muito mais itens do que se vai utilizar. É usual e pressuposta a captação de peças extras como opção a ser experimentada e, junto com o elenco, decidir as escolhidas, enquanto o resto é guardado ou mesmo devolvido, dependendo da negociação que é feita com o fornecedor. Óculos escuros, por exemplo, ele comprou cinco e apenas um foi escolhido para ser usado em cena. O *tailer Rui Sphor*, um conjunto verde utilizado pela personagem da esposa do Coronel Tibério Vacariano, ele e Rô encontraram no brechó da Helena, oficialmente denominado “Balaio de Gatos”, que fica na Rua São Geraldo, e é considerado um local onde se encontram preciosidades. Helena identifica valor nas peças que possui e cobra por isso. Muitos itens ela não vende, só aluga, o que no caso do teatro não funciona, pois o figurino fica sendo utilizado repetidas vezes, durante o período em que a peça está em cartaz, demandando uma negociação de quem compra.

Valentin encontrou um dos vestidos pretos, adequado para uma cena de velório, em um dos brechós da João Pessoa, pagando apenas quinze reais por ele. Todavia, o vestido tinha uma manga bufante, denotando claramente, para um conhecedor, a década de 1980. Assim, precisaria de uma reforma que tirasse o franzido da manga e que seria feita por Geluza e Viviane.

Para Geluza e Viviane, a outra principal dificuldade deste trabalho, além do mecanismo para soltar jornais, foi as roupas terem vindo de brechós, pois consideram reformar uma roupa já pronta bem mais complexo do que confeccionar uma peça desde o princípio. Enquanto Valentin foi responsável, junto com a Rô, por escolher as peças, Geluza e Viviane foram as responsáveis por fazer os ajustes. Além disso, as medidas foram tiradas por Rô e Valentin, o que dificultou um pouco o processo, já que elas usam outro tipo de tabela, com muito mais itens.

O fato da peça já estar cortada, sendo que muitas das peças vêm de outras épocas, em que os corpos eram diferentes e as medidas usadas também, se trabalha em cima de pouco tecido, já cortado, precisando muitas vezes “quebrar a cabeça” até chegar a uma solução cabível. Segundo elas contaram, Rô opta por brechós por acreditar que roupas usadas trazem vivência ao personagem, “as roupas usadas têm uma história”, disse Viviane.

Dessa forma, ao retirar as roupas dos brechós, reorganizam elas em um novo espaço, modificando o seu valor. Supondo que se intencionasse vender as roupas encontradas, poderia se cobrar um valor mais alto por elas, como os encontrados em

brechós sofisticados, dada a consciência de sua origem e capacidade de localização. Fazendo assim, uma apropriação produtiva e criativa desses bens (Miller, 2007), transformando seu valor.¹²

Voltando ao caso de transformação da manga bufante, nota-se como interessante para pensar a concepção do figurino como coletiva. O vestido encontrado por Valentin foi passado a Geluza e Viviane para que retirassem o franzido da manga e, com isso, a referência a década de 1980. Retirar o bufante da manga significa ter que refazê-la, reconstruí-la a partir de um tecido já cortado e já costurado, adaptando-o para um segundo formato.

Conta Viviane:

“Daí é aquela coisa, a Gê ficou em cima, analisando e não conseguia ver uma solução e eu disse: - deixa eu ver. Daí eu refiz. Fiz o molde da manga e só assim eu consegui colocar ela na cava e mesmo assim não ficou bom, não tinha tecido suficiente, porque tu já cortou tanto, mudou tanto, que isso enlouquece. A gente ficou três dias em cima dessa cava. No dia do ensaio, a atriz experimentou e ficou apertada. A Rô olhou e disse: - vamos cortar aqui. Deixou dois centímetros de manga para fora e resolveu. Mas é assim mesmo que acontece.”



¹² Para pensar roupas de segunda mão, são interessantes os estudos apontados por Daniel Miller (2007). Referentes tanto a roupas usadas sendo vendidas como acessórios (ex, Hansen, 2000) quanto a possíveis implicações de sua materialidade quando ela é retalhada e remanufaturada para revenda (ex. Norris, no prelo)

Figura 6. Elisa mostra a Rô a manga apertada. Fotografia, 2012.

De forma que, para chegar ao vestido que a atriz usaria em cena, a peça passou pelos olhares do Valentin, Rô, Geluza, Viviane e da atriz que viria a usá-la. Juntos chegaram à solução que seria a final.

Nem todos os casos são tão complexos quanto o da manga. No blazer de linho branco, a ser utilizado pelo personagem do prefeito, por exemplo, bastou adaptar o ombro do traje ao ombro do ator. “Porque tem isso, a roupa pode não ser do tamanho da pessoa, mas se tu coloca o ombro no lugar, já muda completamente.” disse Geluza.

Como coloca Becker (1977), a quebra de convenções existentes e suas manifestações na estrutura social e nos artefatos materiais aumenta o problema do criador, mas, ao mesmo tempo, também sua liberdade de escolher alternativas não convencionais e de se afastar de sua prática usual. O fato de ter dificuldade em encontrar mão de obra especializada e o interesse em aprofundar o conhecimento nas possibilidades do figurino, fizeram com que Rô fosse à Inglaterra participar de uma oficina focada no desenvolvimento de figurinos. Na entrevista ela me contou, bastante fascinada, que está foi umas das coisas mais interessantes que havia feito em sua carreira. Lá, aprendeu técnicas antigas de como costurar a roupa, parte da tradição britânica no teatro. Aprendendo, assim, a costurar as peças de uma maneira diferente.

No teatro, além das costuras precisarem ter uma maior precisão, serem mais reforçadas, existem técnicas que permitem a roupa trabalhar junto ao corpo do ator. Mauss (2003) não diferencia técnica de um ato mágico, religioso ou simbólico, considerando técnica todo ato *tradicional eficaz*, transmitido. Rô aprendeu, na oficina, técnicas empregadas pelo Teatro Inglês, concebidas do século XVII ao século XX, utilizadas com a intenção de, além de reforçar a roupa, deixando as costuras mais resistentes, permitir que ela trabalhe no corpo do ator, aderindo mais a ele e à ocasião a ser representada. Diz ela, “eles têm isso em livros, sabe, porque sempre foi feito daquela maneira e, então, sempre será, porque aquilo funciona, dá certo.”

Mauss afirma que o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem, o primeiro e mais natural objeto técnico. Para Entwistle (2001), as técnicas que Mauss sublinha não são “naturais”, mas, sim, produto de um ser em um corpo particular, incorporado por uma cultura. A autora defende que as técnicas do corpo apontadas

pelo autor têm uma óbvia aplicação com o vestir e na maneira em como vestir modifica o corpo.

Parece interessante aproximar esses apontamos à percepção de Rô que, ao elaborar figurinos, se percebe construindo os corpos dos personagens. Um dos exemplos trazidos por ela, aprendido na oficina, foi o de uma técnica relacionada ao espartilho. Ao costurar as barbatanas, principal sustentação da peça, ao invés de fazer sempre na mesma ordem, recomenda-se costurar de cima para baixo de um lado e de baixo para cima do outro e, assim, ir intercalando. O que faz com que a peça tenha uma aderência maior ao corpo. Desta forma, a figurinista acredita que, ao trazer novas perspectivas de movimento, aumenta as possibilidades do ator e da cena. Novas perspectivas que provêm da forma como ela é costurada e vêm a envolver o corpo, se relacionar com ele. Harmônica ou desarmônica, formadora ou deformadora, produz efeitos que, ao serem levados em conta, podem ser somados a ferramentas na construção de um personagem.

O outro ensaio que acompanhei não ocorreu no DAD e sim no prédio de Engenharia da UFRGS, localizado na João Pessoa, onde aconteceria o espetáculo. Já estávamos a quatro dias da estréia e parte das roupas encontradas nos brechós já ocupava os corpos dos atores e preenchia os personagens.



Figura 7. Ajustes antes do ensaio. Fotografia, 2012.

Outra grande parte das roupas intercalava sua presença entre araras, sacolas, bancos e mãos de Geluza e Viviane, que, sem parar, faziam ajustes. A atmosfera era de agitação. Enquanto alguns atores faziam ajustes com a Rô, outros passavam o texto ou estavam sentados no chão tocando a trilha do espetáculo, que também era executada por eles.

Seria a primeira vez que apresentariam a encenação por completo para a Rô, no espaço em que aconteceria a estréia, com parte da iluminação desenvolvida para o espetáculo. Não havia palco delimitado e os únicos objetos cenográficos, além das roupas, eram bancos de madeira e instrumentos musicais. Para a equipe de figurino, era a oportunidade de observar a efetividade das roupas já escolhidas, conjugadas aos outros elementos em cena, e identificar possíveis falhas e faltas.

Embora trate de temas caros à sociedade, como a corrupção, abuso de poder, tortura e a ditadura nos anos sessenta, a peça tem um tom leve, de entretenimento. Assim, os momentos de drama são intercalados por cenas de humor ou de doçura, combinadas à trilha animada pela gaita e coreografias dançadas pelo atores que giram e formam grupos, quase posando para uma foto ao se juntarem, elucidando os elementos de oposição entre os personagens.



Figura 8. Ensaio geral. Fotografia, 2012.

Na esquerda, vemos personagens da alta sociedade de Antares, como o prefeito e sua esposa, junto a duas acompanhantes também de classe alta. Todas usam roupas estruturadas, compostas com bolsa, turbante, chapéu, óculos, lenços - estes para se protegerem do odor exaurido pelos mortos - e, ainda, sombrinhas para se cobrirem do sol. A cena apresentada estava acontecendo na frente do cemitério da cidade de Antares.

No lado direito, vemos os mortos e, através do figurino, é possível distinguir os pobres, a prostituta Erotildes e o bêbado Pudim de Cachaça. Ambos com roupas mais esfarrapadas e molengas, pouco compostas. Vale lembrar que, inicialmente, o figurino pensado para a prostituta era uma camisola de renda transparente, mas acabou se optando por uma camisola de hospital, visto que ela morria lá como indigente. Atrás de Erotildes e Pudim, podemos ver o sapateiro anarquista Barcelona, que vestia o clássico macacão de sapateiro. Por baixo uma camisa e por cima um blazer, supostamente, a roupa que ele teria sido enterrado, sendo a formalidade representada pelo blazer e pela camisa.

Bem à frente, podemos ver Quitéria Campolargo, vivida por Rita. Na sequência, o advogado Cícero Branco, ambos trajando roupas ilustram uma formalidade característica de um maior poder aquisitivo. E, por último, João Paz, vivido por Felipe, que trajava um colete de tricot e não blazer como a maioria dos personagens masculinos. João Paz era um jovem estudante que tinha sido torturado e assassinado pela polícia.



Figura 9. Anildo como Tibério Vacariano. Fotografia, 2012.

A luz também foi um dos elementos testados nesse dia. Tendo relevante importância e impacto visual, já que o espetáculo trabalharia bastante com o efeito de sombras, projetando a silhueta dos atores na parede. O chapéu e o formato do terno utilizados pelo personagem de Tibério Vacariano podem ser identificados na parede, assim como o véu utilizado pela personagem de Quitéria Campolargo, na fotografia anexada abaixo.



Figura 10. Rita como Quitéria Campolargo. Fotografia, 2012.

A adição desses elementos cênicos, figurino e luz, fez possível sentir o espetáculo existindo, se emocionar com ele e com cada personagem que o habita. Já, no ensaio geral pode-se apreender os trajes transformados em figurinos, responsáveis oferecer cor, textura, forma; criar o corpo dos personagens.

Finalizada a encenação completa, eram onze da noite e estavam todos exaustos. A peça era longa, com duas horas de duração, e acertar esse tempo era mais um dos desafios dos atores. A expectativa do grupo era de saber a opinião de Rô sobre o que tinha acabado de ver, e não foi exatamente satisfação o que ela compartilhou, afinal, esse era o momento de fazer ajustes.

Rô comentou que sentiu eles muitos acelerados e em como percebia isso trazendo ansiedade para cena, prejudicando um ao outro e o figurino. Pontuou-se sobre a necessidade de mais acessórios para os personagens femininos, que, ao mesmo tempo, não poderiam ser muitos, dada a grande quantidade de troca de roupas. Disse ela:

“Mas o que eu achei hoje é que tava todo mundo muito apressado, porque não conheciam o espaço, etc., e essa pressa foi notificada em tudo, no deslocamento de vocês, no jogo de vocês. Algumas coisas assim, se a gravata cai, bom, alguém pode pegar a gravata e colocar...eu acho que a roupa...tu nunca pode deixar pra lá, fazer de conta que não viu, se alguma coisa caiu...se alguém vê que alguma coisa do outro

caiu, pega...esse jogo vai fazer parte do jogo cênico, vocês sabem disso, eu falei na outra peça¹³.”

Os atores justificaram a pressa pelo excesso de trocas e a pela falta de familiaridade no espaço, era a primeira vez que ensaiavam ali.



Figura 11. Cena em os vivos viram mortos, e que Rô sugere uma “troca cênica”, Fotografia, 2013

Enquanto Rô sugeriu:

“vamos fazer uma troca cênica...façam o gesto [mostra como], aproveitem o corpo, façam o movimento...(porque até é bonito isso...do ator entrar morto, sair vivo...) se tá na frente do público, usem o público pra fazer, põe a roupa, pega a tua gravata, põe, arruma o teu colarinho, pega o teu casaco, porque nisso tu leva junto o público.”

Por fim, ponderaram sobre o que estava faltando, peças que levariam para casa para lavar, itens que ainda precisavam de ajustes.

¹³ A outra peça era O Sobrado, adaptação anterior do mesmo grupo para parte do romance homônimo de Érico Veríssimo O Tempo e o Vento.



Figura 12. Cena da Borracha, em que os jornais que caíram das roupas são utilizados como efeito cênico simbolizando o tempo. Fotografia, 2012.

Na volta para casa, pegamos o mesmo táxi e conversamos sobre a sensação de que a produção de um figurino para teatro nunca termina, pois há sempre algo que pode ser acrescentando, alguma peça que se rasga ou é perdida.

Assim, nos próximos dois ensaios que seguiram antes da estréia, vi os atores ensaiarem fragmentos do espetáculo, enquanto a equipe de figurino cuidava dos detalhes, que se mostravam intermináveis. O ambiente poderia ser identificado como caótico, já que havia roupas por todos os lados, jornais picados e inteiros, atores ensaiando sozinhos e entoando vozes, num ambiente de pouquíssima luz, pois habitávamos um espaço ainda em reformas. O prédio não havia ficado pronto e, mesmo assim, haveria a estréia do espetáculo. A sensação que se tinha era de que, assim como o prédio, não haveria tempo para preparar tudo que faltava.



Figura 13. Geluza e Viviane fazem ajustes. Fotografia, 2012.

Ajustes como bainhas de calças, substituição de botões por velcros (com fins de facilitar a troca rápida), comprimento de suspensórios, além do complemento com algumas peças que estavam faltando e acessórios como colares e chapéus, foi o que observei nesses dois últimos dias antes da estréia. Um ambiente intercalado entre a calma necessária para uma precisão nos ajustes e a inevitável excitação que precede a estréia.

Vendo as roupas penduradas nas araras, já era possível associar aos personagens que as habitavam, como se, de um dia para o outro, elas tivessem ganhado significados correspondentes aos seus donos. Formando corpos e ganhando suas formas, as roupas recebem a marca humana. A produção proveniente de símbolos socialmente compartilhados ganha suas características e o seu espaço. A indumentária característica dos anos sessenta ganha trajes e indivíduos.

A intensa preocupação de preencher todas as lacunas existentes com o acessórios, deixar as roupas confortáveis e ainda possibilitar uma troca cênica efetiva, provavelmente era o que fazia Rô ter a sensação de que nunca ficava pronto. Todavia, quase como um milagre no dia da estréia tudo estava lá, funcionando.



Figura 14. Valentin e Rô fazem ajustes. Fotografia, 2012.

Já às dezoito horas, a fila era gigante do lado de fora. O início estava marcado para às 20h. Os figurinos foram colocados em uma sala menor, próxima à sala do espetáculo, que ganhou uma arquibancada para receber os espectadores, que neste dia eram somente convidados.

Sentei ao lado de Geluza e Viviane, que se emocionaram ao ver alguns dos trajes em cena e cochichavam comentando os ajustes que tinham dado certo. Rô ficou nos bastidores auxiliando os atores nessa primeira troca. Alguns ajustes ainda continuaram a ser feitos, mas ainda assim percebia-se a aqui uma etapa concluída.

Considerações Finais

A pesquisa buscou refletir sobre as potencialidades da roupa na construção de sujeitos sociais. Ao fazer um levantamento do seu vocabulário, avaliou-se suas especificidades representadas pelas diferentes formas de nomear um mesmo objeto. Associando o traje e a roupa a uma dimensão mais individual, e a indumentária e o vestuário a um panorama mais amplo, institucional. Identificando como essas categorias trabalham em constante devir.

Se dá uma atenção especial aos termos moda e figurino, buscando diferenciá-los. Enquanto o primeiro está a filiado a mudança e uma produção da história, o segundo atenta para os usos da roupa na história da sociedade, percebendo-os como códigos que identificam personagens sociais.

Compreendendo o figurinista como um profissional responsável por dominar os códigos contidos nas roupas e seus potenciais de identificação. Observou-se a atividade desempenhada pela figurinista Rosângela Cortinhas e sua equipe na produção do figurino para a peça de teatro Incidente em Antares. Sendo possível apreender que, além de identificar os personagens, ela se ocupa em auxiliá-los na incorporação dos atores nos papéis interpretados. Mais que isso, ela cria uma relação com o figurino, que busca criar novos sinais de humanidade. Na intenção de que o figurino reescreva sua história a partir dele mesmo, afirmando sua identidade e criando um universo estético e narrativo da cena.

Para isso, ela faz uso de uma série de saberes acumulados, tanto do conhecimento histórico produzidos a partir do vestuário, quanto de técnicas de modelagem e costura que potencializam suas possibilidades de reinvenção.

Assim, pensou-se sobre um uso específico da roupa e em como ela implica em uma constante manutenção de significados.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. **Sistema da Moda** São Paulo: Martins Fontes, 2009
- BARTHES, Roland. **Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- BECKER, Howard S. **A Arte como Ação Coletiva**. In. Teoria da Ação Coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977 pp 205-222
- BOURDIEU, Pierre. **O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia**. In. A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2006
- CORTINHAS, Rosângela. **Figurino: um objeto sensível na produção do personagem**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Porto Alegre, RS. 2010
- CRANE, Diane. **A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- ENTWISTLE, Joanne. **The dressed body**. In Body Dressing. New York: Berg, 2001.
- FREYRE, Gilberto. **Modos de Homem & Modas de Mulher**. São Paulo: Global, 2009
- HANSEN, Karen. T. **The World in Dress: Anthropological Perspectives on clothing**. Annual Review of Anthropology. Volume 33, 2004.
- HANSEN, Karen. T. **Salaula: The world of second hand clothing and Zambia**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- GONÇALVES, José Reginaldo. **Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios**. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007
- MAUSS, Marcel. **As Técnicas do Corpo**. In Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- MILLER, Daniel. **Consumo como cultura material**. In. Horizontes Antropológicos, ano 13, n 28. Porto Alegre, 2007.
- MIRKIN, Ronnie. **Performing Selfhood: The Costume as a Site of Mediation Between Life, Art and Theatre in the English Renaissance**. In
- NORRIS, L. **The secret afterlife of clothing in India**. No prelo.
- REIS, Nicole. **“Dançar nos fez pular o muro.” Um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto Alegre**. Dissertação de

Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, RS. 2005.

SAHLLINS, Marshall. **Lé Pensee Borgeoise. A sociedade ocidental como cultura.** In. Cultura na Prática. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx. Roupas, memória, dor.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.