

Ensaio sobre traje de cena

Dalmir Rogério Pereira, mestrando em Artes Cênicas

Escola de Comunicação e Artes- Universidade de São Paulo

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo acerca da definição do termo *traje de cena* a partir de entrevistas e textos de profissionais de teatro. Tem como foco principal de análise identificar e refletir os elementos e aspectos que compõem o traje de cena, ressaltando seu caráter ritualístico.

PALAVRAS CHAVE

teatro, traje de cena, indumentária ritualística

ABSTRACT

This paper presents a study on the definition of the term costume scene from interviews and texts by theater professionals. Its main focus of analysis is to identify and reflect the elements and aspects that define costume scene emphasizing its ritualistic character.

KEY WORKS

theater, costume scene, ritualistic costume.

INTRODUÇÃO

Apresentar uma definição sobre o que é traje de cena não é exatamente uma tarefa simples. Para identificar, destacar, descrever e refletir os elementos e aspectos que o compõem, ressaltando seu caráter ritualístico e as características artesanais presentes na sua composição, foi necessário recorrer a entrevistas e textos de profissionais de teatro. Diretores, figurinistas, costureiras e pesquisadores foram “convocados” para, através de seus pensamentos e palavras, delinear uma definição para o traje de cena.

O termo “traje” por si só

O termo *traje* tem sua origem etimológica na palavra *trager*, do verbo trazer: trazer algo para si, que de alguma forma tem grande pertinência no que diz respeito a criar identidade, termo muito abordado por teóricos no estudo de indumentária e moda. O termo *traje* também é utilizado como um sinônimo para *roupa* e *vestimenta*. O estudo da indumentária permite a compreensão das tradições e costumes de determinado povo relacionado à determinada época, segundo Catellani (2003).

De acordo com a especificação de Viana (2009), os tipos de trajes e suas funções foram classificados em três grandes categorias: *traje eclesiástico*; *militar*; *traje civil*, segmento que se subdivide em *traje social*, *traje regional*, *traje profissional*, *roupa interior*, *trajes dos folguedos* e o *traje de cena*.

Traje de cena: definições e revoluções na Europa

Traje de cena é aquele utilizado em qualquer tipo de cena artística, podendo abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, *performance* e outras variantes da cena contemporânea. O termo é mais amplo que apenas “traje teatral”.

O traje de teatro, o mais antigo dentro destas variantes, tem sua origem no rito teatral dionisíaco que gerou o teatro contemporâneo, com base na tradição ocidental.

Evita-se o emprego do termo “figurino”, por sua possível confusão com figurino de moda, especialmente firmado através das figuras impressas em revistas do século XIX. Mas pelo uso constante no meio das artes cênicas, “figurino” muitas vezes será empregado como sinônimo de traje de cena.

Traje de cena ou figurino é qualquer coisa vestida em uma produção e deve ser o mais apropriado possível dentro do contexto. Roubine (1998) afirma que o bom figurino é aquele que respeita as regras da encenação proposta e interage com o conjunto do espetáculo, não sendo este uma peça alheia à realidade da produção em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas. Segundo Roubine (1998), é através do figurino que o espetáculo moderno instaura de maneira mais profunda a sua relação com a realidade devido à carga simbólica dada à cenografia e abstrata ou mesmo a afirmação do espaço como mera área de representação.

Viana (2010) aborda o figurino das grandes renovações cênicas no ocidente, no século XX, a partir de sete encenadores. A seguir, apresenta-se um breve resumo do

que o trabalho de cada um deles significou para o fazer teatral e, portanto, para o traje de cena.

De Adolphe Appia (1862-1928), o pesquisador destaca a sua pequena produção prática e a sua imensa produção teórica. Os trajes idealizados por Appia para *Orpheus* (1912), uma produção para o Instituto Jacques-Dalcroze em Hellerau (Alemanha), que vão da utilização da malha preta à cinza, e destas para túnicas leves em diferentes cores, executadas para facilitar a melhor movimentação do ator. É um dos precursores do figurino no teatro como o conhecemos hoje.

O desenvolvimento ideal prático da obra de Appia pode ser visto na obra de seu contemporâneo Edward Gordon Craig (1872- 1966). O figurino de Craig em suas realizações e fundamentos parece ser o que Appia buscava- suas proposições cênicas eram muito parecidas. A elaboração de seus trajes busca a universalidade da encenação. Craig se inspira não só nas linhas simples, sintéticas, que compõem os trajes e cenários, mas também em formas de teatro ancestrais nos quais apoia a sua teoria: o teatro grego, a dança indiana, as peças javanesas de marionetes e o drama japonês Nô.

O russo Konstantin Stanislavski (1863- 1938) atravessou diversos momentos históricos do teatro: do realismo excessivo da peça *Czar Fiodor Ivánnovitch* (1898) às transformações cênicas de *Bodas de Fígaro* (1927). Segundo o próprio Stanislavski, o excesso dos figurinos de *Czar* ajudava a encobrir as falhas de interpretação de um grupo de jovens atores inexperientes. Já o figurino de *A Gaiota* (1898), montada em seguida ao *Czar* oferecia um contraste por sua simplicidade visual, sempre privilegiando o todo do espetáculo. Em *As Bodas de Fígaro* (1927) os figurinos são extremamente festivos, coloridos e complementam a encenação proposta. Os trajes de *As Bodas de Fígaro*, no entanto, carregam em si as preocupações de encenação de Stanislavski, que neste momento do seu trabalho não se importava mais com a necessidade de reconstituição histórica precisa da vestimenta. O que o interessava então era o aspecto de teatralidade do traje na cena, na sua capacidade de emocionar, tocar e transformar as pessoas com sua arte.

Max Reinhardt (1873- 1943) era um aficionado pela peça *O Sonho de uma noite de Verão*, de W. Shakespeare, que montou pela primeira vez em 1905. A última versão foi o filme de 1935, lançado em Hollywood. Reinhardt resgata as figuras místicas

presentes no quadro *Fairy-Feller's Master Stroke*, do pintor inglês Richard Dadd (1817-1886). Ele acredita que o quadro de Dadd oferece em sua estrutura um aprofundamento do homem e de suas relações com a natureza. O quadro traz elementos concretos como cores, referencial visual, chapéus, vestidos, adereços elementos sobre como era esse reino do imaginário, que Reinhardt queria partilhar com seu público somando ao estilo elisabetano que aproximou a montagem ao período em que a peça foi escrita por Shakespeare.

Sabe-se que Antonin Artaud (1896-1948), ao contrário de Reinhardt, realizou na prática poucos projetos como encenador, mas como Appia, Craig, Stanislavski e Brecht buscava integrar o figurino à ação. Segundo Viana (2010), Artaud trabalhou a teoria do figurino de diversas formas. Uma delas é a rejeição à moda em vigor em busca de um traje menos atual possível. Outra foi o afastamento da identificação da vestimenta do público com o traje dos atores em cena. Ao analisar o teatro de Bali passou a elaborar conceitos mais sofisticados sobre traje de cena. Segundo o próprio Artaud (1999), o figurino de teatro não é meramente uma roupa e sim um indispensável instrumento ritual para o ator, que através da solenidade do hieratismo poderia lhe imprimir o duplo; o artista embrulhado em sua roupa passaria a ser uma efígie de si mesmo. Ou seja, Artaud se refere aqui aos trajes milenares e de uso ritual, sem afirmar que haja uma roupa uniforme para todos os espetáculos teatrais e sim um traje que mesmo de época em certo momento da história ainda conserve em si uma aparência reveladora em virtude da proximidade que este mantém com as tradições que lhe deram origem e que sirvam de conexão para o ator e para o público do mundo visível ao mundo invisível, seja do ponto de vista religioso seja do ponto de vista psicanalítico. O traje no rito teatral do ponto de vista de Artaud pode ser entendido como a representação de valores ideais de uma visão de mundo como um mecanismo de fortalecimento da identidade capaz de criar representações concretas e imagens nas quais a coletividade pode se reconhecer como grupo.

Contemporâneo de Artaud, Bertolt Brecht (1898- 1956) também foi um encenador muito consciente em relação ao papel do figurino em suas montagens com uma estética muito ligada ao teatro chinês. Viana (2010) destaca que o encenador descrevia os itens de produção de um espetáculo em quinze itens, e o traje de cena aparece em dois: na “discussão do cenário” e em “figurinos e máscaras”.

O filósofo Roland Barthes (2002), no ensaio *Les Maladies du Costume de Théâtre* (1955) afirma que o figurino de Brecht em suas encenações, não é apenas um símbolo vestimentar e sim uma linguagem em que a roupa fala com o homem através das memórias, das misérias, das lutas que caíram sobre este em um questionamento de substância verdadeiramente dialético.

Ariane Mnouchkine, a única encenadora contemporânea no estudo de Viana, é diretora da companhia francesa Théâtre du Soleil. Ela fornece aos atores e costureiras as diretrizes iniciais para a construção do figurino, com as personagens ainda em processo de criação. Ela conta com a colaboração de todo o grupo para o desenvolvimento do espetáculo. Os atores têm ao lado da sala de ensaios a sala de costura. Durante o processo de ensaio, eles têm a sua disposição as costureiras e muitos tecidos, que vão sendo utilizados até a concepção final – e aprovação- de Mnouchkine. Até então, eles pintam, costuram, montam e criam. A teatralidade buscada no figurino é também encontrada nas técnicas de teatro oriental utilizadas por Ariane, sem que ela se fixe neles.

A partir das definições acerca do traje de cena feita por estes grandes encenadores, é importante considerar como o pensamento nacional pensa a questão do traje de cena no país.

Traje de cena: definições de “decanos da cenografia” no Brasil

Ao lado de artistas como o diretor Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978) e o importante cenógrafo Tomás Santa Rosa (1909-1956) que marcaram o início da cenografia moderna no país com o espetáculo *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, o cenógrafo e figurinista italiano Gianni Ratto (1916 - 2005) é considerado como um dos renovadores da cena brasileira na década de 1950. Para Gianni Ratto (Muniz, 2004) o figurino é cenografia. De acordo com este cenógrafo, Viana explica em aula que o termo cenografia em sua origem etimológica significa desenho da cena. Gianni Ratto refere-se ao figurino como resultado de um estudo verticalizado da personagem dentro de uma determinada situação de existência e cujo resultado visual deste estudo é o próprio traje como a pele de uma personagem que ainda não existia como escritura teatral.

Para Kalma Murtinho a cor do cenário e o corpo do ator são elementos fundamentais na definição do figurino. A figurinista faz questão de tirar pessoalmente as

medidas dos atores afirmando que “*mesmo que um só papel esteja sendo interpretado por cinco atores, os cinco trajes serão diferentes*”. Murtinho reconhece que o figurino ajuda o ator a vestir a personagem e desta forma defende que o elenco tenha os trajes disponíveis para os ensaios.

Outro importante figurinista deste período foi o professor Antônio Heráclito Carneiro Campello Neto (1924- 1990) lembrado como excelente cenógrafo e figurinista, especialmente nas adaptações de trajes históricos para o teatro cinema e televisão, sobretudo os femininos mais elaborados. Acreditava ele que o traje realista poderia ser uma fonte preciosa de composição da personagem para o ator. Seu trabalho marcou o realismo na televisão com o teleteatro em produções como a adaptação da peça Salomé (1965) de Oscar Wilde.

O figurinista e cenógrafo Helio Eichbauer (1941), em 1967, desenvolveu o figurino e a cenografia para um de seus seu trabalhos mais conhecidos: *O Rei da Vela*, com o Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Correia. Eichbauer revela em entrevista a Lidia Kosowski que seu processo de criação gira em torno do desenho. Primeiro seleciona o material teórico e objetos que possam contribuir à criação, compondo sua mesa de trabalho, o que no caso do figurino também inclui material fornecido pelos atores, como esboços e registro de impressões além de suas próprias anotações. Passa então a estudar o autor e suas relações com a literatura, como no caso de *O Rei da Vela* (1967), onde as rubricas no texto de Oswald de Andrade (escrito em 1933 e publicado em 1937) foram determinantes para criação do figurino e para a cenografia do espetáculo de 1967. Somente então feito este preparo investigativo é que Eichbauer parte para os desenhos definitivos e segue o trabalho mantendo o diálogo com o diretor.

Os métodos se diferenciam um do outro, devido à particularidade de criação e formação de cada figurinista. Mas têm sempre em comum a preocupação com a unidade do espetáculo e a cenografia como referencial para criação dos trajes.

Profissionais em atividade

Para um melhor entendimento panorâmico acerca da reflexão sobre o figurino no Brasil serão destacadas algumas definições feitas por profissionais do teatro de diferentes origens, atuantes na contemporaneidade.

Para o cenógrafo J.C Serroni (Muniz, 2004) o cenário e o figurino devem compor uma unidade. Aprendeu a trabalhar com o figurino na prática revelando que no início de sua carreira enfrentou dificuldades para trabalhar com figurino devido a sua dificuldade para desenhar o corpo humano. Afirmando que o desenho é o mais importante no figurino, pois este não se trata apenas de um desenho no papel e sim de uma vestimenta no palco. O que explica em parte o motivo da boa relação em seus trabalhos em parceria da figurinista e ilustradora Telumi Helen que por sua vez revela que o desafio do figurinista não é apenas criar e sim tornar possível a materialização do conceito criado. Afirmo (Muniz, 2004) que o figurinista deve dominar a técnica de desenho até obter liberdade em cima da criação, além de conhecer as técnicas e mecanismos teatrais além de conhecimentos gerais e de que a formação do figurinista deve estar ligada a história do teatro.

Colmar Diniz revela (Muniz, 2004) que o momento decisivo de sua carreira foi quando viu o trabalho do cenógrafo e figurinista Helio Eichbauer em *O Rei da Vela* (1967) citado acima. Aprendeu a trabalhar na prática e afirma que a ferramenta do desenho está a serviço do figurinista e o figurino está a serviço do espetáculo.

A figurinista e cenógrafa Daniela Tomas também iniciou seus trabalhos na prática, incentivada pelo diretor de teatro Gerald Tomas. Tem por objetivo em seus trabalhos a unidade entre a postura do ator, a iluminação e o cenário na busca pela sensação do sublime. Em seu processo de criação (Muniz, 2004) após identificar o conceito do espetáculo passa a anexar desenhos, figuras e referências visuais respectivas a cada personagem em seu livro de registro junto às fotografias dos atores. Para Daniela o figurino é cenografia no sentido de ser um componente nascido do mesmo projeto, porém enfatiza que a diferença é que no figurino se trabalha com o corpo do ator e "*é como mexer na língua de alguém*". A figurinista refere-se aqui à educação vestimentar do ator no âmbito nacional como uma falta a ser suprida.

Já para a figurinista Emília Duncan, de grande reputação na televisão (novelas e minisséries), no cinema e no teatro, o figurinista através do traje deve servir ao texto e ao diretor. Tem a função de contar uma história, afirmando (Muniz, 2004) que no teatro, diferente dos outros meios, o figurino carrega uma significação maior porque sintetiza as ideias. Segundo Duncan um bom figurinista, além de estudar teatro ou belas artes, deve também se inteirar de questões de psicologia, moda e artesanato.

Para Fábio Namatame o pensamento do figurinista deve sempre considerar o todo do projeto do espetáculo. Segundo o figurinista (Muniz, 2004), o traje de cena tem a função de complementar o trabalho do ator, e que na construção de um papel trata-se de um elemento importante, porém não essencial à personagem. Seu processo de criação parte de impressões pessoais acerca da obra, do cinema, de livros de estilistas da alta costura francesa como Christian Lacroix, que lhe servem de referências.

O figurinista destaca que a execução do traje de teatro é um dos aspectos que o difere do traje social de uso cotidiano prezando sempre por um acabamento interno reforçado, geralmente forrando tudo para evitar o contato do tecido com a pele do ator.

Para Lola Tolentino, figurinista do Grupo Tapa, o processo de criação parte dos apontamentos da direção e dos ensaios. Ela ressalta a importância dos atores no processo e destaca a coerência do figurino com o universo proposto no texto.

Do ponto de vista da direção, para o diretor Gabriel Villela, o traje liga o homem ao seu pensamento e à sua evolução. Afirma que no traje de cena está impresso um arquétipo e que este chega ao público, pelo sentido da visão, antes mesmo que a palavra. Villela mantém uma estreita relação com a religiosidade popular materializada no rito teatral. O figurino é elemento importante em suas montagens, pois traz aspectos da indumentária ritualística. Seu processo de direção está diretamente ligado ao processo de criação de figurino através de uma investigação epidérmica do corpo do ator e da pele da personagem. Para Gabriel Villela, o bom figurinista é aquele capaz de identificar a qualidade de um bordado pelo avesso e o figurino é a matéria que veste a alma da personagem no palco.

Naum Alves de Souza foi o criador do figurino de Macunaíma (1978) produção dirigida por Antunes Filho, que praticamente marcou a estreia do nu como roupa cênica no teatro brasileiro (Muniz, 2004). Naum afirma que o cenário e o figurino devem ser invisíveis e apenas provocar uma experiência sensorial dentro da harmonia interna do espetáculo. Afirma que o figurinista no teatro deve sempre relevar e calcular a distância, o impacto que o traje cênico causa diante da adequação do texto e a direção.

Especialista em criação de fantasias para o carnaval carioca, Samuel Abrantes Já criou figurinos para espetáculos como *Artur Bispo do Rosário- A Via Sacra dos Contrários* (1999) e é autor de *Heróis e bufões: o figurino encena* (2001). Conforme a figurinista e sua ex-professora de moda Beth Filipecki (apud Muniz, p. 276) Abrantes

tem seu trabalho muito próximo do elemento terra, está muito ligado aos elementos naturais, o artesanal e teatral no sentido de conter elementos simbólicos e expressivos da vestimenta. Ele declara que o ator é fundamental para o teatro, mas o figurinista não.

Elementos de análise para o traje de cena

Em seus estudos acerca do traje de cena Fausto Viana (2007) vem desenvolvendo ao longo de aulas e publicações características que compõem o traje de cena e suas particularidades visando identificar elementos, ferramentas e critérios para análise mais aprofundada do figurino no teatro.

Segundo Viana (2007) os elementos que compõem o trabalho do figurinista estão divididos em três grupos: no grupo 1- em primeiro lugar estão às opções estéticas do espetáculo e o estilo da direção e toda equipe precisa destas diretrizes para trabalhar. Em segundo está o impacto visual e em terceiro o recurso financeiro (a quantia de recursos financeiros disponíveis para o figurino, para que não haja surpresas e inviabilidades). No grupo 2 estão os itens (regras ou observações) que devem ser checados: em primeiro lugar as indicações do texto ou referências temáticas quando não houver literatura dramática. Em segundo e terceiro estão à iluminação e o cenário. Para que se possa estudar a relação do traje com a luz, as cores, as formas do espaço e devidas especificações. Mesmo que seja um projeto da iluminação e da cenografia, pois o grupo deve trabalhar em conjunto somando as particularidades de cada área. No grupo 3 estão os aspectos que o traje pode revelar em cena: espaço-localização espacial e geográfica, tempo- período histórico, clima e época do ano, hora do dia e ocasião, idade, sexo, ocupação, posição social e atividade e fatores psicológicos.

Conforme estudos de Fausto Viana apresentados em sala de aula o traje de cena até o presente momento é composto principalmente por seis elementos: cor, forma, volume, textura, movimento e origem. Em uma leitura sob a ótica teatral Viana fez uma leitura de *O Sistema da Moda* de Roland Barthes escrito para análise do vestuário feminino tal qual ele é hoje descrito pelos editoriais de moda. Nesta leitura Viana detectou que a estrutura que Barthes propõem para análise do vestuário é composta por uma lista variante de trinta itens divididos em oito grupos estruturados em oposição: identidade, configuração, matéria, medida, continuidade, posição, distribuição, conexão e espécies de cores e materiais. Esta estrutura ainda não foi

aplicada na análise do traje de cena. O estudo de Brathes pode ser uma boa ferramenta para a análise do figurino teatral.

Indumentária ritualística e traje de cena

Segundo Viana (2010), Artaud refere-se à indumentária/figurino como uma vestimenta cerimonial, um objeto imantado, um signo sagrado capaz de aumentar os poderes mágicos do ator, desenvolvendo o teatro e o traje de cena em sua destinação primitiva e resgatando seu aspecto religioso e metafísico.

Conforme afirma Patrice Pavis (2010), todo o trabalho coletivo na encenação é a execução de um ritual. Trata-se de um ato sagrado, um acontecimento único, uma ação inimitável por definição ou de uma performance única no desejo de tornar visível o invisível. Um conjunto de ações humanas que funcionam antes de tudo em um nível simbólico.

Entre os gregos, a tragédia teve suas origens no culto dionisíaco e no ditirambo e esses rituais já continham em si elementos pré- teatrais como: os trajes dos oficiantes (indumentária ritualística), a escolha de objetos simbólicos (objetos cênicos e adereços), a simbolização de um espaço sagrado (a cenografia) e a instauração de um tempo cósmico e o estabelecimento de um relato mítico (a dramaturgia no sentido amplo da cena contemporânea).

Neste sentido o aspecto ritual da indumentária é caracterizado por sua conotação cênica que vai além do sentido de vestir apenas como proteção, ornamento ou cobertura. O traje se liberta do real e do decorativo na intenção de uma referência estético-simbólica.

O termo sagrado neste contexto refere-se à atmosfera ritualística e cerimonial, do resgate ao mito e à essência dos ritos que deram origem ao teatro. Trata-se da instauração de uma espontaneidade alcançada através de uma ordem original e que ao mesmo tempo pode ser evocada pelas experiências coletivas do teatro na atualidade. Neste sentido, o traje de caráter ritualístico durante o ato do rito teatral prepara e conduz o ator através de sua materialidade simbólica para um encontro da matéria (corpo) com o invisível (espiritual).

Apontamentos finais

O traje de cena nasceu junto com o teatro e este é antes de tudo rito e magia, por estar ligado às forças capazes de conectar o homem ao invisível. O teatro é

originário de um rito pagão que festejava a aliança do homem com a natureza, cuja eficácia se traduzia nos gestos- não deve, no entanto, ser compreendido como expressão formal de um conteúdo religioso e sim como um aspecto inerente ao teatro no qual o traje tem papel fundamental. É o traje que imanta o corpo do ator e o investe de proteção em um estado de projeção e deslocamento no jogo teatral.

Com as renovações cênicas ocidentais ocorridas no século XX, o teatro teve um reencontro com sua origem. Muitas vezes resgatando a espontaneidade primitiva, serviu-se de seu potencial transformador.

Um olhar crítico e cuidadoso permite ver que o traje de cena dentro destas renovações se desenvolveu a ponto de permitir que fosse reposicionado como indumentária ritualística. Compõe e contribui efetivamente para a cena, não sendo apenas um adorno ilustrativo.

Na atualidade, o traje de cena é estudado, criado e desenvolvido com plena consciência de sua tarefa de servir à cena, e seu estudo complementa a formação dos figurinistas que, neste momento, estão sendo formados nas universidades brasileiras.

Referências bibliográficas

- ANAWALT, Patrícia Rieff. *A História Mundial da Roupas*. São Paulo: SENAC, 2001.
- BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CATELLANI, Regina Maria. *Moda Ilustrada de A a Z*. São Paulo: Manole, 2003.
- DIÁRIO das Escolas, Quadrienal de Praga (org. Fausto Viana). FUNARTE, 2011.
- KOSOWSKI, Lidia. *Entrevista com Helio Eichbauer*. CHRONOS Rio de Janeiro, ano 1, número1, UNIRIO.
- MOURA, Regina. Sobre a Indumentária na Festa Popular: imagens, signos e fantasias. Textos escolhidos de Cultura Popular, Rio de Janeiro, V.7, n.1, p.101-108, maio. 2010.
- MUNIZ, Rosane. *Vestindo os Nus- O figurino em cena*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SALOMON, Geanneti Tavares. *Moda e Ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Alameda, 2010.
- VIANA, Fausto. *Campello Neto: uma vida dedicada à cenografia*- São Paulo, E-book, 2010.
- _____, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores: 2010.