

Quando muito tempo depois, a única mudança desejada era o figurino...

Mariana Millecco, m_millecco@ig.com.br, EBA/UFRJ
Madson Oliveira, madsonluis@yahoo.com.br, EBA/UFRJ¹

Resumo

Este é o relato do processo de criação de figurino, para uma montagem preexistente, onde o material oferecido como fonte inicial de trabalho não foi o texto teatral em si. O estudo de caso pretende reforçar a necessidade da experiência estética em áreas distintas como forma de enriquecer a sensibilidade, e, possibilitar a deflagração de gatilhos criativos provenientes da diversidade.

Palavras-chave: Figurino, Construção do figurino, Criação material da cena.

Abstract

This is the process report of a costume design, for a preexisting composition, where the material offered as the primary source of work was not the theatrical text itself. The study of this case intends to reinforce the necessity of an aesthetic experience in different areas as a way of enriching the sensibility and, to enable the deflagration of creative triggers which come from diversity.

Keywords: Costume, construction of costume design, creation of the scene material

Introdução

¹ Mariana Millecco é ex-aluna do Curso de Artes Cênicas - Indumentária e, em 2013, entrou para o Mestrado em 2013 - EBA/UFRJ. Madson Oliveira é Coordenador do Curso de Artes Cênicas – Indumentária e Cenografia – EBA/UFRJ.

Em 2012, acerca das comemorações do centenário do autor Nelson Rodrigues, o diretor Antônio Guedes resolveu encarar o desafio de remontar uma peça que já havia sido parte integrante do repertório do seu grupo teatral há quatorze anos. Ressurgia então, “A Serpente”, do Teatro do Pequeno Gesto². A primeira montagem, nasceu de uma oficina do diretor na cidade de Teresópolis e em algum tempo, ganhou os palcos do Rio de Janeiro.

Neste movimento de remontar a peça, Antônio Guedes conseguiu reunir todo o elenco original, convencendo-os a participar, e, manifestando o desejo de manter o jogo de cena, a trilha sonora, o cenário e a luz originais... mas, por vários motivos, o único elemento que desejava renovar e reconstruir era o figurino.

A proposta aqui apresentada foi a executada para a remontagem desse espetáculo. Por vários motivos esta se mostrou interessante para nós como caso a ser relatado e pensado por profissionais da área de criação dos elementos de cena.

Começando todo um processo particular

O mais comum no teatro, é o grupo que vai construir a cena começar recebendo o texto dramaturgico, e dele partir para um entendimento entre a direção do espetáculo e os outros realizadores. A leitura do texto estabelece o ponto inicial do processo construtivo e criativo. Em geral, esta é a forma como também se ensina o ofício nas escolas onde se estuda o figurino. Foi assim a formação que recebemos na UFRJ durante o curso de Graduação em Artes Cênicas, com habilitação em Indumentária. Não há uma única maneira de se criar projetos de figurinos, mas, durante a graduação, tomamos contato com algumas metodologias para o desenvolvimento de figurinos e costumamos levar em consideração a demanda, quando chamados à assumir um trabalho. E, a partir dessa experiência, ressaltamos o que já descrito em outra oportunidade, a seguir: “O método visa exercitar tanto seus objetivos primeiros quanto a própria

² Grupo teatral dirigido e coordenado por Antônio Guedes.

capacidade de cada aluno de desenvolver suas percepções e habilidades em desenvolver seus próprios métodos e gatilhos de criação” (OLIVEIRA e MILLECCO, 2012).

No caso de “A Serpente”, o processo foi particular, pelo método de criação e desenvolvimento do projeto de figurinos e esse foi o detonador deste relato e possibilidade de reflexão, no caso específico.

Alguns profissionais foram chamados para uma sessão da peça, que havia sido filmada, ainda no ano de 1998, na sua origem. O projeto a ser realizado seria escolhido dentre aqueles desenvolvidos pelas pessoas ali presentes. Após a apresentação, se deu uma conversa onde o diretor falou sobre sua intenção de reconstruir o figurino. Assim como o figurino original, a nova proposta haveria de ser muito simples, por desejo de Antônio, e nas palavras dele: “como uma roupa que se pudesse ir à padaria”. Simples, porém significativo.

Entendemos a importância do figurino teatral e de acordo com PAVIS (1947, p. 169), “Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade”

O figurino pode sussurrar, cantarolar, ou arrebatrar aos gritos, independente do caminho a se seguir, ele é um elemento da cena, e, como tal, formador da mesma. O texto da peça “A Serpente” possui elementos Rodriguianos clássicos, como apontados, a seguir, por RAMOS e OLIVEIRA (2012):

“... o cotidiano do subúrbio carioca, inspirado em si mesmo: desde os casos como repórter, até os vizinhos da rua onde morava quando criança. Muitas vezes foi apontado como polêmico, pois fazia questão de atacar os pudores da sociedade em voga, em vias de promover a experiência teatral. As situações criadas em seus textos são impossíveis de serem ignoradas e assistidas passivamente”.

Mas o diretor deixara bem claro a vontade de não considerar as questões óbvias na construção do figurino. O mais importante na sua visão era

“que os figurinos masculinos fossem, de preferência, mantidos em sua forma clássica (camisa e calça de alfaiataria), e os femininos repensados de forma a contribuir com o jogo de cena, com a movimentação extrema dos corpos na mesma... e, por fim, que nos desprendêssemos do texto”. E essa foi a observação que mais nos chamou atenção. Após este encontro, as imagens e referências começaram a se materializar, mesmo que de maneira ainda embrionária e mental e, à partir dessa demanda, a reflexão passou a ser companheira do processo de criação.

O material primeiro, então, não era o texto. E como começar esta pesquisa?

Pedimos auxílio a PAVIS (1947, p.161) em suas reflexões sobre os elementos de representação no espetáculo teatral, conforme: “Todos os elementos da representação que a análise do espetáculo deseja passar em revista são, por definição, materiais: existem concretamente no palco como materiais, significantes, colocados ali pelos artesãos do espetáculo.”

Nesse caso, as metodologias estudadas, ainda na Faculdade, não davam conta desse novo desafio, uma vez que as referências para a criação do projeto eram: o som, o ritmo, o corpo em movimento. Geralmente, esses são elementos secundários que o figurinista deve considerar, mas dificilmente são os gatilhos para a criação. No entanto, Fausto VIANA (2010, p. 49) relata sobre a concepção de cena onde Craig e Stanislavski revelam outros elementos a serem considerados, no espetáculo teatral, conforme:

“Esse é um conjunto visual e auditivo, cujas partes são indissociáveis: o ator dialoga com o meio que o cerca, que por sua vez está em completa harmonia com a música. Dois elementos são fundamentais: a luz e a cor, que passam a jogar dramaticamente com o todo. A luz transforma o espaço e o anima, criando um espaço dramático que vai sendo aos poucos revelado. A disposição do material cênico e o jogo da iluminação criam o ‘espaço do drama’, exprimem suas tensões e seus símbolos.”

O conjunto cênico é constituído por materialidades das mais variadas, e saber recebê-las requer exercício. A coreógrafa Pina Bausch, ao receber o título de doutora *honoris causa* na Universidade de Bolonha, Itália, fez um balanço sobre sua formação artística na Folkwang Hochschule, e disse:

“O magnífico daquela escola, ao lado de meus eminentes professores Kurt Jooss, Hans Zullig, Jean Cebron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante na época era que todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: a música, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designers de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou um fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho” (CYPRIANO, 2005, pp.26-27).

Esse olhar multidisciplinar, como diz CYPRIANO (2005), está em busca de outras “articulações possíveis” e se mostrou profundamente enriquecedora no trabalho de Pina.

É esta busca em experiências singulares nas mais variadas áreas artísticas que vão tornar-se possibilitadoras de conexões sensíveis facilitando o disparo de “gatilhos estéticos” que trazem à luz o caminho da produção criativa em diferentes casos.

Concordamos que retornar ao texto em busca de diretrizes norteadoras é um impulso difícil de ser contido, para não se prender ao óbvio: duas irmãs, uma disputa, uma traição, a época... Mas, aos poucos, foram surgindo outras formas de relacionamento com a demanda especificada anteriormente. O ideal seria utilizar o mesmo processo vivido pelos atores: a busca de referências visuais, no ritmo e batida do mesmo tango que os embalava.

A encenação era concisa, mas num ritmo intenso. Tem elementos marcantes como o vermelho do cenário, uma grande parede toda da mesma cor que continua ao chão infinito, com uma abertura em forma de esquadria de janela no meio. A imediata necessidade de não significar temporalidade com

formas, de não datar o espetáculo com modelagens características de determinada época, foi sentida.

A marcação das cenas traça um vai e vem de tomadas de lugares, de retornos e reposicionamentos dos personagens entrincheirados num mesmo espaço. O cenário é único e forte, a luz igualmente, ajudando a construir e posicionar o jogo dos corpos. Em alguns momentos, a luz determina a cena; em outros, ela se presta mais a deixar estabelecer as sombras de forma bem marcada, do que a iluminar propriamente. Visualmente, as personagens pareciam em suspensão, dentro de uma roda viva típica da tragédia, fadadas a serem sugadas pelos seus buracos negros interiores e particulares. De forma crescente, elas davam a impressão de um turbilhão que ia corroendo a crosta mais externa das aparências e escarnecendo as entranhas verdadeiras. Aquilo tudo não tinha fim, talvez não tivesse nem começo. Aos poucos, o material foi tornando-se íntimo do processo de criação... a sinuosidade e a forma orgânica da serpente que hipnotiza e suga passou a ser mais um elemento de consideração. O próprio cenário parecia a própria materialização do buraco negro, e só era preciso ajudar a dar o pontapé final à sina daquele grupo.

Esta experiência sensorial produziu imagens de torres e claustros medievais, de saltos no escuro, afogamentos, imersões, balanços antigravitacionais, acorrentamentos, jogos infantis (como a cama de gato), o outro lado do espelho... Todas essas referências ajudaram a construir um quadro no qual externava e exprimia a sensação material da fonte de investigação trabalhada e que se transformaria em figurinos e formas vestimentares. Aquele foi o jogo de cena construído por Antônio Guedes, e, por conseguinte, se tornou um jogo também em relação ao figurino. Um jogo duplo em relação ao texto original de Nelson Rodrigues.

O texto havia sido fonte de Antônio, mas em seu pedido, ele negara a sua origem, e propusera partir da sua obra em si. Da sua própria criação e do Pequeno Gesto (nome dado à companhia de atores de Antônio Guedes), não da obra de Nelson.

A seguir, apresentamos imagens em forma de colagem que serviram como ferramenta parcial para a criação dos figurinos. A colagem, neste caso específico, não produziu muitas cores, e por isso mesmo apropriou-se à presença cênica imposta, igualmente apropriado era que o figurino reproduzisse esta ausência. A cena tinha tanta força que realmente o figurino não precisava se apresentar “aos gritos”, ele contribuiria mais “se sussurrasse”. Desta forma, o pedido inicial do diretor passou a ter mais sentido e o caminho passou a ser mais nítido.



Figura 1: Colagens de referências.
Fonte: Mariana Millecco.

A colagem pode servir como uma das etapas na elaboração de projeto de figurinos e sua importância no processo criativo é referida por Samuel Abrantes, quando diz:

“Ela permite uma infinidade de recursos, na medida em que relativiza os sentidos, redimensionando a função de objetos e coisas. É fundamental para as artes, pois estabelece um conflito interno, como se as imagens estivessem em colisão constante. Revitaliza os conceitos, sobrepondo outras possibilidades de representação e sentido. (...) As colagens são os suportes de meu exercício de criação. É na inserção de imagens estranhas à cena que os elementos das colagens especificam uma experiência artística singular. Há, nesse jogo, um intrincado sistema de escolhas de ordem cultural, conceitual e intuitiva” (ABRANTES, 2012, p. 73).

Essa aparente desordem contraditoriamente ordena o sistema de escolhas que ABRANTES se refere e, em nosso entendimento, é o que ajuda a

tornar a criação única. Olhares diferentes, com experiências diferentes, personalidades, histórias de vida, que vão produzir e receber elementos de formas diferentes também...

O passo seguinte foi traduzir a impressão na forma de colagem, em construção formal do figurino.

A forma do masculino foi mantida como se queria e trabalhada dentro da nova concepção da cartela de cores. O feminino foi reconstruído com base numa relação formal com aquele interior de torre, em espiral, com recortes... Então surgiram duas figuras vestidas iguais, em saias recortadas assimetricamente que resultavam num rastro para o movimento da cena e deixavam os corpos se moverem livremente. As blusas teimavam (e teimam até hoje) em não ficar no lugar.

Aos poucos, Guida e Lígia se viram iguais. Paulo e Décio, também. A “Crioula” pairava numa dimensão um pouco mais liberta, acetinada, líquida. Para tanto, foi criada uma combinação em algum tempo, camisola em outros, e até um possível vestido. É importante saber conciliar a demanda do diretor, o nosso desejo estético e a solicitação dos atores. Esses últimos portarão os figurinos e devem estar confortáveis para não comprometer suas atuações. Dessa vez, as atrizes pediram uma menor exposição de seus corpos diferentemente de antes, quando participaram da primeira montagem, alguns anos atrás.

Imerso naquele mundo vermelho e intenso do cenário de Dóris Rollemberg, o ar colorido indiferente e indigesto das impressões se manteve. A representação dos figurinos começou a aparecer, numa aguada acinzentada, pingava um esverdeado aqui, um amarelado ali, pontuado vez por outra pelo breu, conforme apresentamos na figura 2.



Figura 2. Desenhos de Figurino
Fonte: Mariana Millecco.

O processo de representação também foi inédito, pois foi utilizado como suporte para os desenhos uma foto da primeira montagem. Esse recurso possibilitou que parte da visualização presente nos croquis se materializasse no palco da peça já encenada. O processo não só apresentou formas vestíveis que compunham o figurino da peça, como levaram o próprio figurino a um passado, ao mesmo tempo, real e imaginário, e prestes realizar-se novamente.

Na figura 3, mostramos a foto do elenco com a nova proposta de figurino ao lado da foto da primeira montagem, que foi trabalhada com o desenho dos croquis para apresentação do projeto.

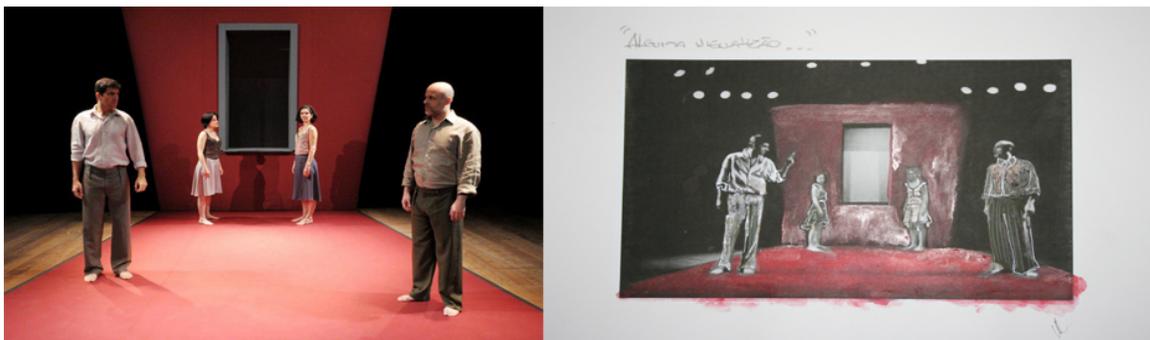


Figura 3. Apresentação do projeto e figurinos prontos
Fonte: Mariana Millecco.

Conclusão

Ao ter que travar uma relação com elementos para além do texto teatral, houve uma nova ordenação das forças geradoras do processo de criação, onde as subjetividades comungaram com a demanda e o material disponíveis.

Como descrevemos anteriormente, o texto foi um dos elementos com alguma influência, mas no geral, não era o material mais importante. Assim, uma nova forma de relacionamento entre os outros elementos teve que ser tateado, sentido e, por fim, encontrado, por meio do ritmo e do movimento em si. Essa foi uma experiência diferente.

Em termos de criação artística, quando o caminho ainda não parece claro, recorremos a outros meios que não aqueles comuns e já conhecidos. Por isso, recorremos a Pina Baush, no áudio do filme-documentário homônimo dirigido por Wim Wenders em 2012, conforme trecho a seguir: "(...) O sentimento certo estava lá imediatamente. Inacreditável como isso é crucial. O mais ínfimo detalhe importa. É tudo uma linguagem que você pode aprender a ler".

Saber sentir a fisicalidade de cada uma destas presenças é uma qualidade a ser desenvolvida por todas as pessoas ligadas a área criativa, e, para o figurinista não seria diferente. Este é o cerne da questão, o porquê deste relato e da nossa reflexão.

Saber da onde e como tirar proveito das diferentes subjetividades, enriquecer o nosso trabalho com os sabores a que nos são oferecidos. Todo material é um banquete, nem sempre nos é dado a liberdade de nos servir como queríamos, mas sempre vão nos oferecer algo. Para saber apreciar, é necessário exercitar a degustação. E degusta-se com todos os sentidos.

Antônio Guedes e o Teatro do Pequeno Gesto, metaforicamente, se apresentaram como um cardápio diferente dos demais, com o qual experimentamos outros sabores e sensações. Por fim, a feitura do figurino não se deu de uma forma linear; algum tempo perdido e muito tecido depois, percebemos que o "simples" talvez seja a forma mais difícil de construir... Neste caso, em todos os sentidos!

Bibliografia

- ABRANTES, Samuel. “Diário do Figurinista: o traje de cena”. In: VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (orgs.). **Diário de Pesquisadores: traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Baush**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- OLIVEIRA, Madson e MILLECCO, Mariana. “A pesquisa e criação de figurinos históricos”. In: **VIII Colóquio de Moda. Rio de Janeiro: SENAI-Cetiq**, 2012.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- **PINA**. Direção: Wim Wenders. Artistas: Regina Advento, Malou Airaud, Ruth Amarante e outros. Documentário (103 min.), legendado, 2012.
- RAMOS, Amanda e OLIVEIRA, Madson. “Ronaldo Fraga: criador de figurinos e moda”. In: **VIII Colóquio de Moda. Rio de Janeiro: SENAI-Cetiq**, 2012.
- VIANA, Fausto. **Figurino Teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.