

TRÁGICO: TRADUÇÃO EM TRAJES DE CENA

Tragic: Translation in Scene Costumes

Acom, Ana Carolina; Mestre; Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
(UDC), anacarolinaacom@gmail.com¹
Grupo de Pesquisa em História da Arte e Cultura de Moda/CNPq

Resumo: O texto aborda o conceito de ‘trágico’ presente em obras clássicas da Tragédia Grega. A pesquisa articula este conceito em montagens destas obras na contemporaneidade, buscando diferentes estilos de tradução do trágico em figurinos. Palavras chave: Tragédia Grega, Figurino; Tradução.

Abstract: The text discusses the concept of ‘tragic’ that is present in classic works of Greek Tragedy. The research articulates this concept in contemporary theatrical productions based in these works, trying to obtain different translation styles of the tragic in the costume design.

Keywords: Greek Tragedy; Costume Design; Translation.

Introdução

Este artigo procura costurar considerações sobre a Tragédia Grega, com a noção do figurino como elemento tradutório de uma narrativa. Dessa forma, foram pesquisadas imagens de algumas montagens de tragédias clássicas em estilos diversos, para investigar a transposição do sentido de ‘trágico’ nos trajes de cena.

A Tragédia Grega é uma obra poética dramática, cujo conteúdo principal é o **fim** definido de uma ação ou acontecimento. Tudo mais deve referir-se a essa unidade e apresentar relações concretas e livres com ela. Para Aristóteles (1991) toda ação visa um bem. Quando o filósofo escreve sobre a Tragédia, ele expõe que a imitação de uma ação, encenada no espetáculo, se refere a escolhas que inclinam-se a um dano ou perda de um bem (ARISTÓTELES, 1991a). A característica do ‘trágico’ é a ação sem possibilidades de solução, qualquer escolha do personagem há de resultar em um mal ou perda. O estudo

¹ Mestre em Educação pela UFRGS na linha de pesquisa Filosofias da Diferença, Especialista em Moda Criatividade e Inovação pelo SENAC/RS e Graduada em Filosofia pela UFRGS. Atualmente é professora no curso de Design de Moda da UDC – Foz do Iguaçu, nas disciplinas de produção de moda, semiótica e moda contemporânea brasileira.

investiga os reflexos do conceito de ‘trágico’ em algumas realizações cênicas, trazendo uma breve seleção de montagens contemporâneas cuja leitura e o foco de pesquisa parte de seus figurinos.

No teatro, os trajes em cena traduzem um texto, isto é, o figurino dramatiza o texto em formas vestíveis (ACOM, 2015) que constroem a narrativa entrelaçando-se ao corpo do ator, ou constituindo este corpo enquanto prótese essencial para o nascimento de um personagem. O figurino cria materialidades em vestes, coloca em movimento a identidade do personagem. Esta transcrição (CAMPOS, 2011) no sentido haroldiano se refere a uma “tradução intersemiótica” (PLAZA, 2003), a passagem de um tipo de signo a outro. Pois se o teatro já transpõe o texto literário em montagem cênica, em ações encenadas; na composição do figurino esta tradução da matéria escrita se converte em formas que impregnam o corpo do ator, roupas e tecidos materializam seu papel dramático. Estas formas tradutórias estão vinculadas à relação entre o drama escrito e o espetáculo encenado. Desse modo, podemos chamar de ‘trajes de cena’: pois possuem “um desgaste e uso diferenciado dos trajes comuns. O traje de cena já é diferente no que se refere à sua iniciação artística, sua estreia no palco como elemento plástico do espetáculo, em qualquer formato ou gênero” (VIANA; GIROTTI, 2010).

O Trágico em Antígona

O caráter trágico da personagem Antígona, na tragédia homônima de Sófocles (496 - 405 a.C.), deve ser enfatizado desde sua “linhagem maldita”. Sua descendência é, por excelência, ‘trágica’, pois é filha de Édipo e Jocasta, sendo filha e irmã de seu pai. A ação derradeira em *Antígona* é quando a ‘heroína’ decide prestar as honras fúnebres ao cadáver de seu irmão, Polinice, indo contra a proibição do rei Creonte. À primeira vista, colocamos Antígona e Creonte como uma disputa entre esfera privada e pública, religião *versus* estado. No entanto, esta seria uma leitura rasa, pois o sentido da tragédia deve transpor essas interpretações formuladas, buscando a singularidade e força de uma história que ainda pode impressionar na contemporaneidade. O caráter de cada personagem,

indica mais a respeito deles, pois, família e estado, particular e geral acabam misturando-se em sentimentos oblíquos que tornam cada ação, bem mais significativa do que aparenta, a duplicidade pertence a essência da Tragédia Grega.

A peça de Sófocles tem todos os ingredientes de um suspense sufocante. Diversas dimensões se entrecruzam em ambas personagens: o interesse público e o privado estão presentes tanto nos motivos de Antígona como nos de Creonte. Antígona procura manter pura sua estirpe cumprindo seu dever fúnebre. Creonte tenta purificar os miasmas dos Labdácidas a fim de reerguer a cidade. Mas em ambos esforços desenham-se secretos motivos passionais. O amor de Antígona por Polinice tem algo de excessivo — como um ressurgir do afã que levou Édipo de volta a Tebas e ao ventre materno. E o legítimo zelo de Creonte para reordenar a cidade também é contaminado por um excessivo desejo de pureza, por uma ânsia imensa de preservar o último filho. É importante ver esse paralelismo cuidadosamente construído por Sófocles para alcançar o que há de realmente grandioso nesse drama: o enigma da radiosa beleza de Antígona. (ROSENFELD, 2002, p.14).

Muito antes do dever de estado de Creonte, ele também é tio de Antígona, e teme por seu filho Hémon, que pretende casar-se com a moça “que carrega o estigma da sua estirpe poluída” (IDEM), e que tornar-se-ia, então, sua nora.

A personagem Antígona carrega, em todos seus traços, a herança do amor incestuoso presente na trajetória de seus pais, e a morbidez de seu caráter nesse senso convicto de justiça com o cadáver de seu irmão, mesmo que isso a leve a morte. A paixão excessiva pelo seu irmão morto, parece mais forte do que apenas uma consciência de homenagear os deuses do Hades ou subverter a lei ao enterrar um traidor em solo pátrio. É o que podemos observar neste estranho verso onde ela afirma a consequência funesta de seu ato fúnebre: *“É belo morrer assim. Amada, após fazer/ Não sei o que com um gesto sagrado, vou fazer/ Com meu amado. Prefiro honrar os lá debaixo/ Do que os vivos aqui em cima. É lá que para/ Todo sempre vou deitar”* (Sófocles, (75)). Com isso, Sófocles parece dimensionar a transgressão escandalosa e inqualificável da personagem. Antígona sabe que morrerá, jamais tendo se casado, e afirma que fez tudo isso por seu irmão, com quem se deitará em “núpcias funestas”: *“E com quem, execrada, vou agora residir/ Falta sem conhecer as núpcias/ Ó irmão, que núpcias funestas/ Contraste que mesmo morto/ Agora vens tirar a vida de uma viva”* (Sófocles, (870)).

Desenredando-se dos Clichês

Para pensarmos sobre o figurino em algumas produções contemporâneas que nos trazem Antígona ou outros personagens trágicos, devemos, em primeiro lugar, pensar qual espaço ocupa a tragédia grega em nossa sociedade? “Para perceber esta arte insuperável é preciso distanciar-se das concepções corriqueiras de ‘tragédias’ cotidianas — desastres de grandes proporções, acidentes de trânsito, assassinatos ou outros tipos de fato.” (ROSENFELD, 2002, p.10).

As tragédias ao serem encenadas, devem suportar uma apreensão do próximo e do distante. De acordo com o tradutor Robert Davreu (2010, p.04) “há duas escolhas a evitar: uma que seria procurar reconstituir as tragédias à moda antiga; outra que é essa da modernização” excessiva, que para ele seriam dois modos destrutivos das obras. “Toda a dificuldade está, então, em ir no sentido da época, mas contra ela.” (IDEM). As montagens contemporâneas da tragédia, e, por consequência, seus componentes como, cenário, atuação, vestes e espaços, devem possuir um relação libertadora e criadora com o passado. Dar ouvidos aos seus fantasmas e traduzi-los para os vivos.

A encenação de uma obra clássica não precisa ser um estudo ou reconstituição ‘museográfica’. A pesquisa das montagens originais, que remetem a 442 a.C. me parece essencial para o movimento de criação e transposição que remonta a peça e suas indumentárias de acordo com a intenção do encenador - intenção esta que deve ser sempre “antropofágica e tradutória”. Ao contrário do que sugere Motta (2007), não me parece que o traje deva se constituir como elemento referencial, que delimita “de modo sugestivo o universo grego”. Essa delimitação à Grécia Antiga, tiraria o caráter universalmente humano que carrega a tragédia. Seus acontecimentos e sofrimentos devem ser atemporais e se referir a qualquer época ou lugar. No mesmo sentido, que não devemos reduzir as montagens modernas da tragédia a um viés de projeção de atuais problemas políticos ou sociais. É necessário se desembaraçar dos clichês (DELEUZE, 2007) e dar vida a um texto atemporal com potencialidades pós-modernas. Ao

antropofagizarmos a complexidade da história, regurgitaremos a essência dramática da peça.

A universalidade proclamada do complexo de Édipo, oculta de alguma maneira a singularidade da personagem inventada por Sófocles a partir da fonte que é para ele o mito relativo ao destino dos Labdácidas. Ela impede de entender o texto em sua integralidade e em todas suas outras dimensões. Ela fixa as personagens em uma identidade, na simples encarnação ou representação de uma ideia ou de um conceito, que, em sua extraordinária humanidade, nas contradições e dúvidas que habitam nelas, nas mudanças que se operam nelas, as personagens de Sófocles não são exatamente assim. [...] representação teatral grega, enquanto representação do mito, é portadora de uma presença humana que excede e ultrapassa todas as representações teóricas que possamos dar a ela. O próprio da arte, é então também da arte teatral, é de reencantar o que a ciência ou mais exatamente a ideologia cientista que não partilham necessariamente todos os autênticos sábios, desencanta. [...] Tradução e encenação podem e devem operar, ou seja, executar (energia no sentido etimológico da palavra), operando, no sentido de cirurgia, para desembaraçar o tecido vivo da obra do que ameaça de sufocá-la, a saber fazer dela apenas uma ilustração de uma ideia. (DAVREAU, 2010, p.12).

Para se desembaraçar do clichê, a montagem trágica deve romper com fórmulas interpretativas, teóricas ou ideológicas, afim de emergir os pensamentos ocultos que advém de uma obra, quando esta se torna inesperada. As obras trágicas estão sobrecarregadas de esquemas psicanalíticos ou outros, que acabam restringido a recepção a abordagens estereotipadas que funcionam como chave de leitura para a compreensão de obras de arte.

“Desembaraçar o tecido vivo da obra” – é isto que o figurinista propõe ao tecer seus personagens através de vestes. Propor um figurino que não tenha relação com a Grécia Antiga, estará conectado às decisões de produção e direção de um espetáculo, o que não isenta a pesquisa do clássico, e do princípio da obra. Raymond Williams (2010) ao analisar diferentes peças, buscando a relação entre texto escrito e sua transposição para o palco em drama encenado, traz uma descrição bastante delineada de apresentações originais de Antígona (442 a.C.), que aconteciam durante um Festival em Atenas, em honra a Dioniso.

Williams (2010, p.44) descreve as vestes dos atores como, compostas por uma “túnica comprida, com um manto mais curto por cima; esses mantos são

extremamente coloridos e trabalhados, mas normalmente não diferenciam o personagem”. O maior destaque, quando pensamos na tragédia antiga, são as expressivas máscaras utilizadas em cena, e muitas vezes recompostas de diferentes maneiras na contemporaneidade. As máscaras eram feitas de linho e cortiça, papel, fibras ou couro, e cobriam a cabeça por completo. “A máscara é pintada para representar o personagem, sendo a cor o primeiro elemento distintivo: branco para mulheres, cores mais escuras para os homens. A pintura dos traços é marcada e estilizada, mas não caricatural.” (WILLIAMS, 2010, p.44). O coro também usa máscaras e túnicas decoradas, mas suas vestimentas parecem mais com as cotidianas em comparação com a dos outros atores. O corifeu (líder do coro) se destaca através de um figurino mais elaborado. A cena também é repleta de figurantes com máscaras e túnicas como os atores, mas sem falas no espetáculo.

Em contraste com a cena clássica descrita, temos a *Antígona* (2000) do Grupo Cultural Peruano Yuyachkani, onde a atriz Teresa Ralli interpreta a versão livre de José Watanabe, dirigida por Miguel Rubio. Sozinha em cena, ela exerce os diversos papéis de Antígona, Creonte, Ismena, Tirésias, entre outros. De acordo com a própria atriz, ao narrar a história ela convoca os outros personagens que “se convertem, através dela, em presença” (RALLI, 2007). O figurino atua em cena, e os gestos da atriz em metamorfosear estes panos em personagens transcorrem nesta tragédia como narrativa. O vestido de uma, torna-se véu, vira capa de rei, transforma-se em manto e assim segue. A roupa prolonga o corpo do ator, o dilata e o esconde, transformando-o sem cessar. “O efeito de poder e de energia que o ator é capaz de pôr em campo se potencializa e se torna mais vivo, inclusive com as metamorfoses do figurino, numa relação de mutação recíproca entre ator-corpo, ator-figurino e ator-dentro-do-figurino” (BARBA e SAVARESE, 2012, p.43).

No entanto, esta proposta de uma pessoa desdobrando diferentes papéis, lembra um elemento de montagem arcaico que remete à tradição. Na Grécia Antiga, segundo Williams (2010, p.49), além daqueles que atuavam como coro e figurantes, a peça era encenada por três atores que interpretavam todos os personagens com falas. O autor sugere a seguinte distribuição: primeiro ator

(protagonista) - Antígona e Eurídice; segundo ator (deuteragonista) – Ismene, Guarda, Hêmon, Tirésias, Mensageiro; terceiro ator (tritagonista) – Creonte. O desmembramento dos personagens era feito pela mudança de máscaras e através das alterações na voz.

Tudo o que fora temido e pressagiado, todo o conflito entre os impulsos pessoais de reverência e a lei social, está agora determinado enquanto o rosto lamentoso de Antígona (máscara de tristeza) encara os anciãos que, horrorizados, a rejeitam. Há poucas passagens em todo o teatro grego de que temos notícia que exemplifique tão claramente a função dramática dos recursos cênicos. [...] na máscara lutuosa de Antígona, há uma concretização da emoção dramática. O coro é um grupo; é composto de muitos; e ela, a figura solitária, vigiada. Por conseguinte, na situação em cena, a intensidade do recitativo está ainda presente, aglutinando e representando as emoções relevantes. As máscaras dos homens velhos, a máscara do guarda, a máscara lutuosa de Antígona: tudo serve ao propósito de reforçar uma mesma ideia. Sófocles, trabalhando com as convenções conhecidas, escreveu as palavras para que fossem necessariamente interpretadas dessa maneira, e com esse fim. As palavras são toda a situação, pois guardam em si e incitam a materialização da ação. (WILLIAMS, 2010, p.52).

Modernidades Trágicas em Traduções de Figurinos

O estudo das montagens clássicas e sua inspiração não aprisionam a modernização e a tradução para a contemporaneidade da tragédia grega. O poeta e “multi-artista” Jean Cocteau era obcecado pelos clássicos e realizou transposições únicas ao adaptar livremente obras sobre *Orfeu* para o cinema, e versões de *Édipo* e da tragédia *Antígona* para o teatro e ópera.

A versão de Cocteau para *Antígona* resultou na montagem de uma ópera, em 1922, com letras suas e música de Arthur Honegger. Sua “adaptação” desta tragédia está mais para ‘tradução criativa’, “não uma reescrita livre –, por outro lado, bem dentro do espírito de rebeldia provocatória de Cocteau, elas deixam traçar que não se trata de uma tradução fiel” (FIALHO, 2015, p.90), mas sim, de uma composição nova, que propõe uma experiência vanguardista própria de sua época, que no entanto provoca até os vanguardistas, seus contemporâneos².

² André Breton na plateia, na terceira noite de representação, reage violentamente à uma cena, resultando em uma violenta troca de palavras entre os surrealistas, sentados na assistência, e Cocteau (FIALHO, 2015).

Jean Cocteau possui uma série de episódios polêmicos e rompimentos com cubistas, dadaístas entre outros, além de chocar estas vanguardas por interessar-se por autores clássicos e relacionar-se com artistas e músicos considerados tradicionais.

O interesse de Cocteau era encontrar uma forma de “expressão de arte total”. Desse modo, ele atuou em múltiplas áreas criativas e traçou relações em intersemioses poéticas com pintores, músicos e dançarinos. Era fascinado pela dança e sua forma de narrativa não-verbal através do corpo. Com a concepção da montagem *Antígona*, busca uma “encenação de um teatro total em que o texto verbal não tem primazia, mas recua, em função do relevo dado ao texto musical, coreográfico, cenográfico.” (FIALHO, 2015, p.91). Seu trabalho sobre o texto dramático direciona a obra ao “nervo trágico”, à uma Antígona anarquista, em um sentido bem mais estético e *des-político*. Nesta ópera, o elemento musical e cênico, sobretudo o figurino, apresentam igual peso no espetáculo. Não é por acaso, que os trajes de cena são assinados por Mademoiselle Chanel e o cenário por Pablo Picasso.

Cocteau, que interpretava a voz do Coro, através de um megafone. De resto, este timbre metálico, intemporal, distante e impessoal é dado através da concepção do espetáculo. Para além desta opção de Coro, as personagens proferem as suas falas com uma articulação marcada, mas inexpressiva. Grandes actores da época, como Charles Dullin em Creonte e Antonin Artaud em Tirésias, fizeram parte do elenco. Fez também parte uma jovem bailarina grega a quem a peça é dedicada – Génica Atanasiou – que mal sabia francês e aprendeu de cor a fonética das suas falas, soletradas. [...] Eis o efeito de novo. E tal efeito, à imagem das experiências teatrais anteriores, explorou a concepção de espectáculo total, de apelo aos sentidos pela cor, pela música, pelo movimento, ainda que marcados pela sobriedade. O cenário é de Picasso: a traços largos, testemunha quem assistiu, Picasso sugeriu colunas gregas e deu-lhes relevo. Esboçando, entre as colunas, cabeças humanas. A música é de Honegger e o guarda-roupa de Gabrielle Chanel: túnicas rústicas de lã branca, vestida sobre apertados fatos de malha preta. Os actores usavam uma estranha máscara similar à de esgrima, de modo que todo o grupo assumia o aspecto de uma estranha tribo. (FIALHO, 2015, p.100).

As criações de Chanel atestam uma proposta de Grécia Antiga e um certo rigor histórico na construção de elmos, quítions e outros acessórios. No entanto, o uso de lãs pesadas em estampas geométricas constrói um elo contemporâneo em textura, e que remete muito às formas apresentadas em vasos antigos

gregos e na arquitetura com frisos, inclusive de onde vem o termo “grega”. A personagem em traje negro, também carrega um estranho peso arcaico ao mesmo tempo em que porta uma elegância clássica moderna do preto e branco.

Figura 1: Fotografia de Man Ray dos figurinos de Coco Chanel para a ópera *Antígona* (1922)



Jean Cocteau ao construir uma nova estética dramática, sempre próximo a outros grandes artistas, bailarinos e estilistas, desbrava vanguardas e possibilidades à dramaturgia moderna, não deixando de “significar uma revivescência de aspectos peculiares e esquecidos da original concepção helênica de teatro” (FIALHO, 2015, p.93).

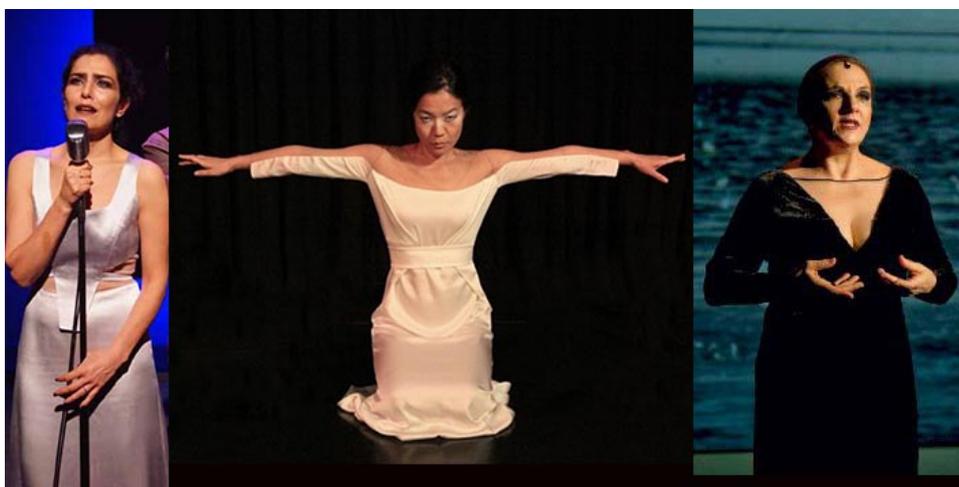
A dramaturgia é um trabalho de extrair do texto sua tradução material, colocar um texto em movimento, colocar em cena todos os seus componentes. Ao traduzir para o palco hoje, um personagem trágico em seus excessos de humanidade atemporais, mas escritos há centenas de anos, o fazemos como a transposição tradutória entre línguas próximas, descritas por Haroldo de Campos (1994, p.185):

[...] os avatares obsessivos do mesmo se deixam, não obstante, a cada momento, assaltar pelos azares pervasivos da diferença. No interpontuar micrológico dessas *di-vergências*, é que pulsa, passional, para além da abulia resignada da tradução servil, pretendidamente “inócua”, monológica-litera, a vocação dialógico-transgressora de toda tradução que se proponha responder a um texto radical entrando no seu jogo também pela raiz: arraigando-se nele e desarraigando-o num mesmo movimento de amorosa duplicidade.

Os diferentes modos de traduzir o ‘trágico’ refletem nas variadas produções dramáticas contemporâneas, cujas características têm no figurino uma das mais significativas transformações a serem analisadas: articulações de métodos dramáticos e realizações cênicas em vestes.

Ao identificar algumas obras contemporâneas, que trabalham os parâmetros da tragédia realizando novas formas cênicas, deparei-me com a obra *Trágica.3*, premiada em 2015 com melhor figurino, pelo prêmio Shell, para a estilista Glória Coelho. O espetáculo, dirigido por Guilherme Leme, conta com três peças curtas, em fragmentos poéticos das personagens: Antígona, Electra e Medeia. Neste caso, a adaptação foi do conceito de tragédia que habita essas personas e não da montagem inteira de uma obra específica. A linguagem é bastante moderna, beirando o Pop, como sugeriu a atriz Denise Del Vecchio (2015), por conta da música ao vivo, que interage no espetáculo tal como as vezes de um coro. Os ares de performance estão presentes, e ao trazer o microfone para o palco, composto com os vestidos “de noite” de Glória Coelho; em cetim, veludo e tules invisíveis, as trágicas ganham ares de divas dramáticas essencialmente modernas. São histórias ancestrais na mistura de 3 mulheres, com sonoridades contemporâneas e projeções de fundo, que vão “dissecando a tragédia [...] que retrata o homem que era o mesmo na Grécia e que segue sendo o mesmo” (DEL VECCHIO, 2015).

Figura 2: Figurinos de *Trágica.3* por Glória Coelho (Antígona, Electra e Medeia)



Guinsburg (2009) se refere a um poder de superação e permanência que a tragédia carrega, em significar e ressignificar épocas distintas, para diferentes públicos. Ao encenar *Antígona* ou *Édipo* “nos é dada a possibilidade de atualizar seus elementos, numa releitura de seus teores e formas em função da moldura e do recorte realizados.” (IDEM, p. 82). Ao compor o figurino contemporâneo para retratar a Grécia Antiga, ou usar elementos arcaicos em linguagens outras, estamos ampliando os sentidos da arte, transgredindo suas estruturações. Esta capacidade “constitui um dado essencial para que uma obra possa sobreviver em suas metamorfoses e ainda assim continuar fiel a si própria” (GUINSBURG, 2009, p. 80).

Esta pesquisa foi proposta, devido as impressionantes imagens que estudei, em meados de 2001, das quais nunca me recuperei. Quando estudava o conceito de ‘tragédia’ no curso de filosofia, assistimos alguns vídeos de montagens alemãs dos anos 80, onde havia um Édipo em uma maca moderna e outras tragédias clássicas com misturas de estilos. Mas nada pode ter sido mais marcante que as Erínias em a *Oresteia* de Peter Stein no Teatro “am Hallischen Ufer”, em 1980. As Erínias são os seres mitológicos que vem à terra punir os crimes consanguíneos, elas surgem para punir Orestes, mas Atena intervém instaurando um tribunal nesta tragédia. Elas entram no palco com gritos estridentes e horríveis, todas vestem preto, com remendos e pedaços sobressalentes, no entanto, o maior destaque é para suas enormes garras negras, quase como camarões gigantes negros, que junto aos berros compõem um cenário de delírio e perturbação, próprios ao tormento trágico que não pode resultar em boa coisa. Já que o pensamento de matar a mãe, mesmo que absolvido, acompanharão Orestes como tormento inerente. Estas imagens eu nunca recuperei, no entanto, encontrei outras Erínias, em montagens de *As Eumênides* (peça final da trilogia *Oresteia* (458 a.C) de Ésquilo). Algumas dessas também trabalham com garras enormes, mas de maneiras diferentes. Em 1992, a companhia “Théâtre du Soleil” na França, realizou uma montagem desta obra, dirigida por Ariane Mnouchkine. Os personagens trajam-se como mendigos, com muitos panos, rasgos e algodão cru. As Erínias são enormes

cães sedentos por sangue que acabam dóceis por Atena, tornando-se as Benevolentes ao fim do julgamento.

Figura 3: As personagens Erínias em *As Eumênides* (1992)



Em outra montagem recente de *As Eumênides* (2016), no Programa de Artes e Teatro da Universidade da Pensilvânia, dirigida por Marcia Ferguson: a companhia trabalhou muitas texturas em tecidos e próteses como impressões cutâneas medonhas. Mas uma das peças confeccionadas de maior destaque, foram as plataformas gigantes, como grandes blocos nos pés, utilizadas por Atena e Apolo, personagens da tragédia que dão o elemento “*Deus ex-machina*” da obra. Os atores ganharam dimensões sobre-humanas e figurinos brancos em tecidos estruturados celestiais.

A investigação nos croquis dos figurinistas, também atribui um importante aspecto tradutório aos trajes de cena. O figurino possui caráter de arte concreta, ao mesmo tempo, enquanto elaboração artística, estabelece processos significativos e de representação, que induzem seus aspectos, por natureza, abstratos. Na concepção de *Antígona* (2016), exibido na Argentina e dirigido por Juan Manuel Correa, vemos nos esboços da figurinista e atriz do coro Agostina Prato, uma modernidade intrínseca, da noite, do *underground* e de luxo, que materializam esta “*fiesta que no termina nunca, que recién acaba de empezar o que empezó hace años*”, frase na qual o próprio grupo se refere a obra. A passagem dos desenhos, em estilo muito próprio com olhinhos de estrelas, até

às vestes, funciona como narrativa tradutória de energias e estilo, que se metamorfoseiam em vestes contemporâneas, e naturalmente cênicas. Sobre o vestido longo de Antígona em lurex, com um enorme decote nas costas, Agostina afirma que a personagem vem: “arrastrando la tragedia en su vestido”.

Outros projetos incríveis que podemos observar em esboços à caneta e depois em maquetes, são os do arquiteto espanhol Alberto Campo Baeza. Ele concebeu, para o verão de 2015, cenários e figurinos para o Teatro Grego de Siracusa. O cenário impressiona para ser montado em meio às ruínas gregas e transbordar modernidade e surrealismo:

Uma simples plataforma horizontal plana que parece flutuar no cenário. Uma superfície enrugada, como uma nuvem que flutua sobre a primeira plataforma e que tensiona o espaço intermediário. Um plano dobrado ao fundo que evoca o mar. Nada mais e nada menos. A plataforma horizontal terá perfurações e alçapões por onde entram e saem os atores. A superfície enrugada poderá adotar formas diversas, do manto de Santa Teresa de Bernini a um simples papel amassado. O plano dobrado do mar poderá mudar de cor em azuis e verdes. (BAEZA, 2016, s/p.).

Para o figurino da adaptação de *Medeia* de Sêneca, Baeza apresenta: um vestido dourado plissado para Medeia, lembrando muito o estilo Issey Miyake, um vestido prateado como grandes escamas para Jasão e um vestido branco translúcido de organdi para Creonte. O visual composto resulta em uma moda bastante conceitual, e pelas imagens, que só chegaram através do projeto, não pude avaliar o processo em cena.

Considerações Finais

Diante de tantos estilos de adaptações da Tragédia Grega para contemporaneidade, observa-se diferentes modos de transpor personagens do texto clássico à cena teatral. Este trabalho investigou a noção de que o figurino é parte da materialização tradutória de um texto em imagens e narrativa. Dessa forma, a escolha da tragédia, como tema a ser pensado na pesquisa, foi ao encontro desta associação, planteando formas materiais diversificadas de, não apenas conceber personagens consagrados, mas, de compor através de suas vestes cênicas a própria essência ‘trágica’ em contextos variados. A noção de

‘trágico’ como matéria humana resultante de ações sem perspectivas de glória, estão presentes como elemento universal, em um sofrimento que pode se atualizar em estéticas no palco, mas não perecer aos anos.

Referências

ACOM, Ana Carolina. **O que se transcria em Moda, em Figurino?** In: Anais Colóquio de Moda, 2015. Disponível em:

<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-Coloquio-de-Moda_2015/ARTIGOS-DE-GT/GT08-MODA-E-TERRITORIOS-DE-EXISTENCIA/GT-8-O-QUE-SE-TRANSCRIA-EM-MODA-EM-FIGURINO.pdf>
Acesso em: 27 mai. 2016.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicomâco**. In: Os Pensadores, Vol.II. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARISTÓTELES. **Poética**. In: Os Pensadores, Vol.II. São Paulo: Nova Cultural, 1991a.

BAEZA, Alberto Campos. **Campo Baeza em primeira pessoa: cenografia para o teatro grego de Siracusa**. In: Arch Daily. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/783324/campo-baeza-em-primeira-pessoa-cenografia-para-o-teatro-grego-de-siracusa>> Acesso em: 27 mai. 2016.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição - poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CAMPOS, Haroldo. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuroso sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octavio. **Transblanco**. Guarulhos: Parma, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon – Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DEL VECCHIO, Denise. **Trágica.3 - Making Of**. In: Canal Mandioca Filmes, 2015. (Vídeo). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oRaAEjRge_A> Acesso em: 27 mai. 2016.

FIALHO, Maria do Céu. Jean Cocteau e a filha de Édipo. In: POCIÑA, A. et al (org.). **Antígona: a eterna sedução da filha de Édipo**. Coimbra: Annablume Editora, 2015.

GUINSBURG, Jacó. **A Cena em Aula: Itinerários de um Professor em Devir.** São Paulo: EDUSP, 2009.

MOTTA, Gilson. **O Espaço da Tragédia:** as Modernas Encenações de Tragédias Gregas no Brasil. In: Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em <www.portalabrace.org> Acesso em: 15 abr. 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

RALLI, Teresa. **La Antígona de José Watanabe.** In: Canal Oficial del Diario El Comercio de Perú. Lima: El Comercio, 2007. (Vídeo). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bJPq6luZy4o>> Acesso em: 16 abr. 2016

ROSENFELD, Kathrin; DAVREU, Robert e MOUAWAD, Wajdi. **Conversas sobre a Tragédia.** In: “Mal-Estar na Cultura – Visões Caleidoscópicas da Vida Contemporânea”. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em <www.ufrgs.br/difusaocultural/ead/documentos.php>. Acesso em: 08 abr. 2016.

ROSENFELD, Kathrin. **Sófocles & Antígona.** (Versão digital). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SÓFOCLES. **Antígona.** (Versão impressa da tradução inacabada de Lawrence Flores Pereira, posteriormente lançada pela editora Topbooks).

VIANA, Fauto; GIROTTI, Marcelo. **Figurino dos amadores:** dos fillodramáticos ao Teatro Lírico de Equipe. In: Anais do 6º Colóquio de Moda. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2010. Disponível em <www.coloquiomoda.com.br> Acesso em: 15 abr. 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.