

O FIGURINO COMO LUGAR-TEXTURA-AMBIENTAÇÃO DA CENA

Vinícius Augusto Précoma¹
Amabilis de Jesus da Silva²

RESUMO: A presente pesquisa tem por propósito investigar as funções outras que o figurino pode ocupar na cena para além da caracterização. Os parâmetros traçados por Konstantin Stanislavski, sobre a construção da personagem, certamente já ofereceram diversas possibilidades de relação com a totalidade da encenação. No entanto, a diversidade dos modos de inserção do figurino nas práticas teatrais durante os séculos XX e XXI mostram que, paralelamente à caracterização, outras funcionalidades podem ser acrescentadas, interferindo e auxiliando na estruturação dramática e/ou nas demais dinâmicas da cena. Diante disso, opta-se pela análise de três aplicabilidades: o figurino como o lugar; como o responsável – ou corresponsável – pelas texturas criadas em cena e também como ambientação. Além disso, interessa para o estudo entender como esse elemento é elaborado, levando em consideração suas particularidades enquanto materialidade, e notar, também, a partir de qual momento ele entra no processo de criação das montagens, bem como o quanto se torna estruturante dentro da escritura cênica. Os estudos de caso, produções teatrais recentes, foram delimitados por apresentarem alguma das três finalidades descritas. Os três espetáculos escolhidos foram apresentados em Curitiba nos anos de 2017, 2018 e 2019. “Primavera Leste”, direção de Dimis Jean Sores com figurinos de Val Salles, “Hoje é dia de Rock”, com direção e figurinos de Gabriel Villela e “PI – Panorâmica Insana”, de Bia Lessa, com figurinos de Sylvie Leblanc, produção paulista, que cumpriu apresentações no 28º Festival de Teatro de Curitiba.

PALAVRAS-CHAVE: Figurino; Lugar; Ambientação; Textura.

THE COSTUME AS PLACE-TEXTURE-AMBIANCE OF THE SCENE

306

ABSTRACT: The present research has the purpose to investigate the functions that the costume can occupy in the scene beyond to the characterization. The parameters traced by Konstantin Stanislavski about the process of the character building have certainly already offered several possibilities of relations with the totality of the staging. However, the diversity of ways in which the costumes are inserted in theatrical practices throughout the 20th and 21st centuries show that, in parallel to the characterization, other functions can be added, interfering and helping the dramaturgical structuring and/or in the other dynamics of the scene. That said, three applicabilities were chosen to be analyzed: the costume as the place; as the responsible, or co-responsible, for the textures created in the scene, and also as the ambiance. Furthermore, it is interesting for this study to understand how this element is elaborated, taking into consideration its particularities as materiality, and to also notice from what moment it enters in the process of creating the montages, and how much it becomes structuring within the scenic writing. The studied cases, recent theatrical productions, were delimited for having some of the three purposes described. The three chosen cases are productions presented in Curitiba in 2017, 2018 e 2019. “Primavera Leste”, directed by Dimis Jean Sores with costumes by Val Salles, “Hoje é dia de Rock”, direction and costumes by Gabriel Villela and “PI – Panorâmica Insana”, directed by Bia Lessa, with costumes by Sylvie Leblanc, produced in São Paulo, and performed at the 28th Curitiba Theatre Festival.

KEYWORDS: Costume; Place; Ambiance; Texture.

1 Graduando do quarto ano do curso de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: vi.precoma@yahoo.com.br

2 Orientadora. Docente do Colegiado de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: amabilis.jesus@gmail.com

INTRODUÇÃO

A noção de verossimilhança está na base do teatro grego, elaborada a partir da regra das três unidades: ação, tempo e espaço. Segundo Silva (2005) para o figurino mantêm-se igualmente esses princípios, levando em consideração que no início havia apenas um ator para interpretar várias personagens, sendo necessário o uso das máscaras para a diferenciação das figuras representadas. Dialogando com Rosenfeld, Silva (2005) comenta sobre o fato de a máscara constituir-se na própria persona. Ou seja, o teatro consolida-se a partir da ideia de mascaramento ou disfarce.

Sendo assim, a função de caracterização da personagem esteve sempre presente no teatro, fortalecendo-se ainda mais nas montagens naturalistas, sobretudo com os experimentos e estudos teóricos de Konstantin Stanislavski. Roubine (1998), em seu livro *A linguagem da encenação teatral*, analisa as transformações das funções do figurino em cena que transcendem essa, já considerada inerente ao teatro.

A presente pesquisa tem por objetivo seguir de perto as observações levantadas por Roubine (1998) para pensar em três outras funções que o figurino pode ocupar na cena: lugar, textura e ambientação. Para cumprir tal objetivo, foram selecionados três espetáculos, assistidos por mim nas cidades de Curitiba e São Paulo, que apresentam algumas das três finalidades elencadas. Além disso, optou-se por produções da cena recente.

Essa pesquisa também está vinculada ao projeto da professora orientadora, Amabilis de Jesus da Silva, intitulado *Figurino: vetores de transformações*, cujo intuito é o de promover uma panorâmica histórica das transformações dos usos dos figurinos na cena curitibana. Para garantir o vínculo inicial com o projeto da orientadora, selecionou-se duas montagens realizadas nessa cidade, cujas criações desse elemento condizem com as intenções traçadas inicialmente.

FIGURINOS E ESCRITA CÊNICA

Ao analisar a função do figurino no teatro grego, Silva (2005) discorre sobre a utilização da máscara como recurso para a representação de várias personagens por um único ator. As máscaras, que para serem vistas de longe tinham a frente em tamanho desproporcional, com o passar do tempo vão sendo acompanhadas por um figurino

também agigantado: enchimentos no tórax e coturnos, do tipo plataforma, muito altos. Esses recursos sobrepostos ao corpo do ator deixam claro que a máscara-figurino deve ser entendida como o corpo da personagem.

A autora refere-se aos estudos de Rosenfeld, que são incisivos ao dizer que o teatro é a máscara, ou seja, o teatro é a arte do disfarce. Essa perspectiva acompanha a história do teatro, e ainda segundo a autora, tem seu maior aprofundamento nas pesquisas realizadas no Teatro de Arte de Moscou, sob a direção de Konstantin Stanislavski.

Nos diversos exercícios propostos pelo encenador, pode-se notar dois princípios básicos para o figurino como um auxiliar da criação da personagem. O primeiro deles parte da criação interna (psicológica), e o segundo, ao contrário, criado a partir da externalidade.

Em seu livro *A Construção da Personagem*, Stanislavski conclui: “A caracterização externa explícita e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do papel” (STANISLAVSKI, 2016, p. 27). Essa premissa ganha importância na totalidade de suas práticas. Contudo, em outros momentos, o encenador realiza uma atividade com seus/suas atores/atrizes, na qual é colocada uma arara de roupas para que escolham uma, e dela criem a personagem. Invertendo a ordem, a exterioridade dá pistas para a construção das características psicológicas.

Silva (2005, p. 45) comenta sobre a função de caracterização já como um procedimento que auxilia nos discursos da cena, pois refere-se também aos seus jogos internos e externos. Sobre esse assunto, o teórico Patrice Pavis comenta: “no interior de uma encenação, um figurino é definido a partir da semelhança e da oposição das formas, dos materiais, dos cortes, das cores em relação aos outros figurinos” (PAVIS, 1947, p. 169). Para o autor a cena é sempre dinâmica, portanto, essas formas, cores, texturas e linhas podem criar contrastes ou complementaridades entre si, e deveria ter grande coerência dentro da encenação, de modo a oferecer ao público a fábula a ser lida.

Por outro lado, todo esse sistema interno se relacionará com contextos históricos já postos, pretendendo-se permitir uma comparação com a realidade. “A escolha do figurino sempre procede de um compromisso e de uma tensão entre a lógica interna e a referência externa: jogos infinitos da variação da indumentária” (PAVIS, 1947, p. 169).

Sobre o figurino auxiliando as dinâmicas da cena, Silva (2005) elenca diversas funções que ele pode ocupar ou acumular, gerando possibilidades de sobreposições de discursos. Dessas várias funções, três servem para o recorte desta pesquisa: o figurino como indicador do lugar, de textura e de ambientação.

Para pensar nessas três finalidades, acompanho mais de perto os escritos de Roubine (1998), principalmente os apontamentos feitos no capítulo *Os instrumentos do espetáculo* sobre o espaço. Lendo a obra *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud, Roubine (1998) debruça-se sobre as intenções do encenador quanto à retirada do cenário, dando preferência para um espaço amplo, “sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação” (ARTAUD, 1993, p. 92). Na descrição, Artaud (1993) ainda sugere que seja uma espécie de templo.

A retirada do cenário seria suprida pelos figurinos, nesse caso ritualísticos, e por objetos em tamanhos agigantados. Roubine (1998) continua suas reflexões pensando nas transformações dos objetos de cena em várias poéticas, indicando que no teatro naturalista a grande quantidade de objetos levados ao palco com inutilidade dramática acabou por ocasionar a descrença por parte da recepção. Enquanto que na estética simbolista deu-se o oposto, pois tornou-se quase uma regra a proibição do uso de objetos.

Para Roubine (1998), Artaud manteve a preocupação com os objetos dando sentido mais expressivo e “mágico”, para exercer “um efeito de choque, de sacudidela, sobre a psique do espectador, devendo portanto tocar em algo que estivesse nele profundamente recalcado” (ROUBINE, 1998, p. 144).

Esse mesmo efeito foi pensado por Artaud (1993) sobre a função do figurino na cena. Roubine (1998) fala que além da elaboração da personagem, o figurino também constitui-se como formas e cores que agem diretamente na modificação do espaço para nele integrar-se.

Silva (2005, p. 37) também comenta a respeito dessas sugestões de Artaud, colocando que o figurino adquire a incumbência de ser cenografia e elemento cenográfico. Para a autora, a materialidade do figurino cria uma inevitável composição de linhas com o espaço, pois em Artaud (1993), os figurinos são ritualísticos, e leva-se em conta a projeção

feita com base nas encenações de Bali, sendo geometrizados nas suas formas. Portanto, em contraste com as paredes brancas do espaço pensado por Artaud (1993), destacam-se de modo inusitado.

Tanto Silva (2005) quanto Roubine (1998) citam que no início do século XX o figurino é incluído numa visão global da imagem cênica. Silva (2005) faz um apanhado que compreende desde as montagens dos Balés Russos, para os quais eram convidados artistas plásticos para assinarem a cenografia e o figurino, passando por Oskar Schlemmer, outros nomes da dança e das investidas do Cabaret Voltaire. Roubine (1998) atém-se mais aos princípios adotados por Adolph Appia e Edward Gordon Craig. Em ambos se frisa a desistência de qualquer proximidade com o realismo e o decorativismo.

Para Roubine (1998) o figurino vai aos poucos deixando de ser entendido como uma parte extensiva da cenografia, com ideia de conjunto, para tornar-se um ponto de oposição e de tensão. A esse respeito cita a montagem de *As Criadas*, de Jean Genet, sob a direção de Victor Garcia:

Destacando-se violentamente, pelas suas cores cruas (branco, vermelho, preto, etc.) contra o cinza luminoso dos trainéis do dispositivo cênico, os figurinos não evocam outra coisa senão a estranha solenidade de um cerimonial do qual as celebrantes fossem as únicas a deter as chaves (ROUBINE, 1998, p. 149).

É com base nessas reflexões que proponho fazer uma análise de montagens nas quais o figurino tem por função a indicação do lugar, da textura e da ambientação da encenação. Estando esta pesquisa vinculada ao projeto *Figurino: vetores de transformações*, trago por estudo de caso duas montagens da cena recente de Curitiba: *Hoje é Dia de Rock*, com direção e figurinos de Gabriel Villela, com produção do Teatro de Comédia do Paraná (TCP); e *Primavera Leste*, com direção de Dimis Jean Sores e figurinos de Val Salles. Contudo, uma terceira peça também será analisada, mesmo sendo uma produção realizada em São Paulo. Essa opção se dá pela oportunidade, nem sempre existente, de discorrer sobre um trabalho que tem por disparador o próprio figurino. Trago, então, como terceiro estudo de caso *Pi – Panorâmica Insana*, sob a direção de Bia Lessa e figurino de Sylvie Leblanc.

Sobre as funções do figurino que serão analisadas, elucidado que **lugar** será entendido sob duas perspectivas: do modo mais frequente, quando indica onde se passa a história/fábula ou outra definição, ou seja, o espaço externo; e, seguindo a definição de Silva (2005, p. 89) quando aborda os estudos de Artaud (1993), como espaço de movimentação para o corpo. A **ambientação** será entendida como o modo de adaptação a esse espaço ao qual se alude. Por fim, **textura** como sendo a materialidade utilizada para a construção tanto do lugar quanto da ambientação.

HOJE É DIA DE ROCK

Gabriel Villela, diretor, cenógrafo e figurinista, formado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, é uma referência na cena teatral brasileira. Em diversas entrevistas o artista cita as influências do costume popular em suas obras. Rosane Muniz (2004), em seu livro *Vestindo os nus: o figurino em cena*, aponta três pilares distintos do processo de criação de Villela: “o imaginário do povo mineiro, as festas populares e o circo-teatro” (MUNIZ, 2004, p. 183).

Segundo Muniz (2004), para Villela o figurino é de extrema importância, devendo ser pensado antes mesmo da chegada dos atores na sala de ensaio, uma vez que na roupa está impresso “o arquétipo da personagem o qual ‘chega antes da palavra, pelo sentido da visão” (MUNIZ, 2004, p. 183). Na grande maioria de suas obras percebe-se a influência do barroco mineiro como um suporte estético para as narrativas, e estabelecendo-se como poética, desde os modos de organização das texturas dos tecidos e da ação do tempo (forjada ou não) sobre eles.

Em 2017, a convite do Centro Cultural Teatro Guaíra, Villela dirigiu a montagem do espetáculo *Hoje é Dia de Rock*, junto ao Teatro de Comédia do Paraná, com elenco selecionado por ele. Além da direção, também assinou a cenografia e os figurinos, em parceria com José Rosa. O texto de José Vicente tem por enredo a história de uma família do interior de Minas Gerais, com cinco filhos, que se vê obrigada a mudar-se em busca do sustento, para a cidade de São Paulo, nos anos de 1970.

O espaço cênico de *Hoje é Dia de Rock* era composto por uma rotunda com um grande mapa da cidade imaginária de Ventania. Além disso, treze cadeiras e uma mesa com constantes movimentações. Entendidas como objetos de uma casa, as cadeiras também auxiliavam na construção de vários outros ambientes, a exemplo do bar que surgia em determinado momento.

Figura 01 - Cena da peça *Hoje é Dia de Rock*



Fonte: Globo Teatro. Fotografia por Victor Dias.³

Em entrevista às interlocuções do Festival de Curitiba (2018), Villela comenta sobre a função dos figurinos em cena como um desdobramento da dramaturgia, que evoca a afetividade e poesia imaginária de quem assiste ao espetáculo. Caracteriza-se por um ajuntamento de peças de roupas, bordados, panos e tecidos usados nas festas de reisado do interior de Minas Gerais, de caráter profano, artesanal e de grande riqueza visual, em uma clara referência à arte naif, à Arthur Bispo do Rosário e à Tia Olympia (artista de Ouro Preto que trabalhava com materiais recicláveis)⁴.

3 Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/sesc-avenida-paulista-recebe-hoje-e-dia-de-rock.ghtml>. Acesso em: 08 ago. 2020.

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b9aBYoGnInY&t=4855s>. Acesso em: 31 jul. 2019.

Para além dos comentários de Villela sobre o processo de criação dos figurinos, em cena eles também cumpriam diversas funções. Como dito por Roubine (1998), na grande maioria das vezes o figurino se constitui na caracterização. Nessa montagem, igualmente, a individualidade de cada personagem foi pensada por meio dos detalhes que indicavam algumas de suas qualidades.

Quando Villela comenta que nos figurinos estão impressos os arquétipos das personagens, é possível observar certa familiaridade com os procedimentos advindos do gênero *Comédia dell'Arte*, que servia-se das máscaras e dos figurinos como um veículo de fácil identificação por parte dos/as espectadores/as, sobretudo por partir das tipologias, ou seja, das características pré-estabelecidas. Embora não leve a cabo as regras desse gênero, quando, por exemplo, no lugar das máscaras há apenas a maquiagem branca, a noção de construção por meio de arquétipos ainda se mantém.

Contudo, há um acúmulo de informações, pois mantém-se a construção arquetípica individual, mas quanto à época escolhida, essa não é linear. Em cada peça de roupa há referências de diferentes localidades e tempos. Como exemplo destaco o uso de golas rufo e de calças culotes por alguns membros do elenco, em referência ao período do renascimento europeu e aos sans-culottes – um dos grupos sociais mais marcantes da Revolução Francesa – respectivamente. No conjunto criam uma unidade que se dá justamente por essa não linearidade, pertencendo a um único universo.

Esse universo dá conta de construir uma cidade/mundo imaginário: Ventania. Cada personagem se organiza dentro dessa cidade, gerando também a ambientação do espaço. Mesmo tendo as cadeiras como parte do cenário, os figurinos alcançam uma visibilidade maior, pelos seus volumes que se movimentam pelo espaço.

Evidentemente, não se pode dizer que essa montagem de algum modo se assemelha aos princípios propostos por Artaud (1993). No entanto, o espaço limpo e a geometrização de determinadas peças do figurino, conseguem relacionar-se com os estudos do encenador, pois parecem prescindir de qualquer outro objeto de cena para evidenciar as características da cidade ensejada.

Outro detalhe que concretiza essa cidade onírica diz respeito ao modo de organizar as materialidades dos tecidos, ou seja, das texturas. A grande sobreposição de tecidos de diferentes pesos, cores e estampas geram o universo que se espalhará por todo o espaço do palco. Então, essa cidade não está representada pela cenografia, mas sim nos figurinos. Todas essas gamas de cores e estampas, que não remetem a um lugar conhecido, principalmente por causa das misturas de épocas, acabam por criar um lugar-ambiente único por meio dessa textura.

Figura 02 - Cena da peça *Hoje é Dia de Rock*



Fonte: Culturadoria. Festival de Curitiba/divulgação. Fotografia por Victor Dias.⁵

Outro detalhe que concretiza essa cidade onírica diz respeito ao modo de organizar as materialidades dos tecidos, ou seja, das texturas. A grande sobreposição de tecidos de diferentes pesos, cores e estampas geram o universo que se espalhará por todo o espaço do palco. Então, essa cidade não está representada pela cenografia, mas sim nos figurinos. Todas essas gamas de cores e estampas, que não remetem a um lugar conhecido, principalmente por causa das misturas de épocas, acabam por criar um lugar-ambiente único por meio dessa textura.

⁵ Disponível em: <https://culturadoria.com.br/diario-de-curitiba-hoje-e-dia-de-rock/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

A grandiosidade dos figurinos, pela quantidade de tecidos, também dá uma aparência cerimoniosa, fora do cotidiano. Outro aspecto presente nessa obra que se aproxima disso é o uso de técnicas teatrais, como aplicações de dourados sobre os tecidos, de fuxicos, bordados, rendas e outros – lembrando algumas técnicas utilizadas em esculturas da arte sacra – que por meio da alegoria e da simbologia ajudam a construir o tom de melancolia da encenação. Germain Bazin (1993, p. 5) ao discorrer sobre a arte barroca e rococó diz: “A necessidade intensa de uma arte criativa tinha uma causa mais profunda; era um anseio de fuga, uma espécie de evasão para a esfera do imaginário”. Essas combinações de tecidos, estampas e texturas contribuem para a criação dessa esfera.

PRIMAVERA LESTE

Minha Nossa é uma companhia de teatro curitibana que mantém um trabalho continuado desde 2009 com configuração heterogênea que agrega artistas de diversas áreas de atuação. Segundo o site da companhia⁶, por intermédio do Projeto Câmbio, proposição do coletivo que visa o intercâmbio entre artistas de Curitiba, de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro, foi criada a peça *Primavera Leste*. Essa primeira montagem, ainda segundo o site, caracteriza-se por unir a “pesquisa em tragédia de Diogo Liberano e o teatro niilista e extremamente visual do curitibano Dimis Sores, que se fundem com a investigação de problemáticas do indivíduo contemporâneo da Minha Nossa”⁷. A direção ficou a cargo de Sores (PR) a partir do texto homônimo de Liberano (RJ).

Na trama, o escritor Vito Konisberg apresenta seu novo livro, fruto de uma pesquisa de campo feita no Brasil, que busca respostas sobre o caso de sequestro de uma professora de história da UFRJ, por meio de uma apresentação da Trupe Maravilhosa do Teatro Brasileiro, na qual está inserido o texto de Liberano. Trata-se, então, de uma peça dentro da própria peça, estabelecendo a metalinguagem.

A pesquisa estética de Sores, já aprofundada na Companhia de Bife Seco – da qual é diretor artístico –, objetiva a ficcionalização do real e tem o estranhamento como um de seus artifícios, visto que na maioria das vezes parte de situações absurdas, com

6 Disponível em: <https://minhanossacia.com/primavera-leste>. Acesso em: 16 ago. 2020.

7 De acordo com o programa do espetáculo. Disponível em: <https://minhanossacia.com/primavera-leste>. Acesso em: 31 jul. 2019.

personagens grotescos. Nas escolhas do diretor, postas em cena de *Primavera Leste*, tal recurso ganha fisicalidade com a interpretação e gestos precisos dos atores e, sobretudo, nos gestos convencionados, com movimentações quase geometrizadas.

No início da peça o escritor encontra-se na sala de sua casa. Um tapete antigo, algumas caixas de livros, uma mesa branca e, de fundo, uma parede de estilo provençal, compõem o ambiente, tendo como paleta de cores tons que vão do branco ao rosa. A entrada dos personagens do núcleo da família italiana complementa o ambiente uma vez que seus figurinos, criados por Val Sales, são da mesma paleta e igualmente aludem ao estilo provençal.

A mudança dessa ambientação se dá com a entrada da trupe de teatro que é contratada para representar o caso. Mais alegóricos, os figurinos nas cores brancas e pretas opõem-se às de Vito e sua família. Reforçando o tom fantasioso, a maquiagem nos rostos, do tipo máscara branca, confirma a linguagem teatralizada.

De acordo com Salles, em entrevista⁸, a divisão desses universos se dá pelas cores, expressando a singularidade de cada uma das personagens. Vito (Dimis Sores/ Val Salles), o escritor, usa uma calça social rosa clara, uma camisa rosa estampada em tom mais escuro e um paletó branco com estampa de flor rosa. Compreende-se então como o mais sonhador e idealista dentro desse universo.

A personagem Nona (Claudete Pereira Jorge/Geisa Costa) e o membro da trupe que representará a professora (Sávio Malheiros) são os responsáveis pela transição entre esses dois universos mediante as cores de seus figurinos. No caso de Nona, seu figurino é constituído por um vestido preto, estampado com flores rosas, avental rosa claro, uma faixa na cabeça rosa claro e uma chinela tipo pantufa. Sávio entra em cena primeiramente usando apenas peças pretas e brancas, mas, ao representar a professora dentro da apresentação da trupe, usa um paletó rosa (talvez o mais vivo dentre todas as outras peças) sobreposto por uma renda preta.

Os demais integrantes da trupe, que representam os três alunos, seguem à risca a paleta preta e branca e referenciam fortes estereótipos, conforme citado por Salles, que trazem consigo o pessimismo e o ceticismo, o extremo oposto de Vito. Breno (Leo Moita)

⁸ Entrevista cedida à Silva e a mim, no dia 19 de julho de 2019.

usa um conjunto de moletom da marca Adidas®, preto com listras brancas nas laterais, representando então o típico esportista americano, definido como forte, bobo e violento. Alex (Moira Albuquerque) usa uma camisa branca e lenço preto sobrepostos por um vestido preto com costuras aparentes na cor branca, personagem essa que brinca com o samba atrelando-o a sistemas autoritários, tendo Adolf Hitler como inspiração para sua construção: entende-se como uma mulher, mas não abre mão do uso de seu bigode. Já Ítalo (Felipe Custódio/Jeff Bastos) veste calça social com as barras viradas, camisa e paletó brancos, tratando-se de uma mescla entre o “maluco do hospício” e o malandro carioca.

Por fim, o primo de Vito, Frederico (Val Salles/Fernanda Perondi) se destaca por subverter essas definições, uma espécie de corrupção da forma, usando uma calça tipo pescador marrom, uma camisa de manga curta azul clara com estampa florida, uma bolsa a tiracolo marrom, e touca rosa. O personagem dentro do sistema criado pela encenação cuida das transações financeiras, subornando a trupe de teatro e enganando seu primo.

Embora haja uma mudança na cenografia com a entrada da trupe, surgindo um quadro negro, três carteiras e uma luminária de teto, a diferenciação nas cores dos figurinos atua com eficácia, garantindo a separação dos dois planos. Então, os figurinos podem ser entendidos como um reforço para a demarcação do lugar, mas são eles que de fato ambientam esses dois espaços, sobretudo em função das texturas usadas. As estampas floridas dos figurinos do núcleo familiar potencializam o aspecto onírico desejado pela encenação porque acompanham os movimentos dos corpos no espaço. Os figurinos dos personagens da trupe, com linhas retas, angulares, dão suporte às movimentações mais precisas de seus corpos.

Figura 03 - Cena da peça *Primavera Leste*

Fonte: Foto de divulgação. Fotografia por Maringas Maciel.⁹

Figura 04 - Cena da Peça *Primavera Leste*

Fonte: A Escotilha. Fotografia por Lauro Borges.¹⁰

9 Disponível em: <https://www.facebook.com/MinhaNossaCia/photos/>. Acesso em: 07 ago 2020.

10 Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/intersecao/primavera-leste-minha-nossa-cia-uma-comedia-musical/>. Acesso em 08 ago. 2020.

Ao ser indagado sobre as referências que nortearam a criação dessas figuras, Salles cita a estética de Robert Wilson, já antes perseguida por Sores em suas demais direções, e que podem ser observadas tanto nos gestos precisos e no uso da máscara branca quanto no corte, no ajuste e no acabamento das peças que compõem o figurino. Além de Wilson, alguns filmes do norte-americano Wes Anderson foram escolhidos para guiar a montagem, visto que o cineasta é conhecido pelo uso de cores nostálgicas, para a elaboração de um imaginário *vintage*, e pelo uso de figurinos muitas vezes fantasiosos em suas produções, visando, assim como em *Primavera Leste*, salientar a singularidade e a originalidade de seus personagens, criando, ao mesmo tempo, a ambientação necessária.

PI – PANORÂMICA INSANA

Bia Lessa, diretora e atriz brasileira, destaca-se por sua contribuição para o que ficou conhecido como teatro de imagens. A partir de 1990, soma funções como diretora de cinema e cenógrafa de shows e exposições de arte. Após 10 anos longe da cena teatral, retorna dirigindo *O Grande Sertão Veredas*, em 2017, e em seguida estreia *Pi – Panorâmica Insana*, em 2018.

Segundo o site da peça *Pi*, essa montagem traça um painel irônico do mundo contemporâneo. Articulado textos de diversos autores, propõe uma lente de aumento sobre a sociedade, em que temas recorrentes sobre o indivíduo e a civilização são abordados, resultando em uma escritura cênica irregular, criada em sala de ensaio e que flerta com princípios da performance, da dança e da instalação visual e sonora¹¹.

A dramaturgia construída de forma não linear, característica dos trabalhos de Bia Lessa, uma espécie de junção de depoimentos de pessoas reais, encontra apoio na fisicalidade dos corpos em cena. A cenografia, também assinada por Lessa, e os figurinos, de Sylvie Leblanc, desempenham papel fundamental para a construção dessa dramaturgia.

O espaço escolhido para abrigar a primeira temporada do espetáculo foi um galpão de 23x20m, o Teatro Novo. A escolha, segundo o programa da peça, se deu por se tratar de um teatro em ruínas, um espaço entre, que representa o que o teatro foi, e o futuro que virá

11 Disponível em: <http://www.morenteforte.com/pi-panoramica-insana/>. Acesso em: 31 jul. 2019.

com a conclusão da reforma¹². Ao adentrar o espaço, o público é praticamente engolido por sua imensidão e pela atmosfera apocalíptica que se estabelece. Diante da arquibancada, onde irá se acomodar, o público encontra milhares de peças de roupas espalhadas pelo chão. Os quatro atores estão no meio das roupas. Cada um deles pega uma peça de roupa, diz um número do RG e o nome da pessoa referente à essa roupa, aparentemente de forma improvisada.

No decorrer do espetáculo, esse jogo é aprofundado com a repetição, de modo metodológico e dinâmico, e o público é apresentado a mais de 150 pessoas representadas pelos atores. Essas peças de roupas estendidas pelo espaço cênico compunham inicialmente a cenografia. A partir do momento que passam pelos corpos dos atores e ganham um nome, um número de RG e um relato, passam a ter função de figurino.

Quando os atores vestem os figurinos supõe-se a função de caracterização, pois, como na tradição que vem desde o teatro grego, o figurino é também o corpo da personagem. Mas esses personagens têm vida breve, e assim que os atores tiram os figurinos do corpo, eles deixam de existir. Contudo, uma vez que foi falado o nome de cada pessoa contida naquela roupa, quando essa retorna junto às demais, a lembrança dessa pessoa se mantém. Com o desenrolar do espetáculo, uma multidão de pessoas amontoadas no chão é criada.

Figura 05 – Cena da peça *Pi – Panorâmica Insana*



Fonte: Release do espetáculo. Fotografia por João Caldas¹³

12 Idem. 2019.

13 Disponível em: <http://www.morenteforte.com/pi-panoramica-insana/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

Ao mesmo tempo, essas roupas que foram retiradas do corpo e postas novamente no chão ajudam na construção da cenografia. Dessa forma, tanto o figurino quanto a cenografia são dinâmicos e fluidos, mudando de função constantemente.

As movimentações dos corpos dos atores, como quando passam rodos criando um espaço entre as roupas, ajudam a movimentar essa cenografia. Com essa mesma ação acontece, simbolicamente, a criação de um vácuo ao empurrar aquelas pessoas ali representadas pelas peças de roupas amontoadas no chão.

Os figurinos, nesse caso, são ao mesmo tempo o lugar, a ambientação e criam as texturas pretendidas e escolhidas pela direção. Nesse sentido, são estruturantes dentro da própria encenação.

Figura 06 - Cena da peça: *Pi – Panorâmica Insana*



Fonte: Folhapress. Fotografia por Lenise Pinheiro.¹⁴

CONCLUSÃO

Tendo por objetivo refletir sobre os modos como o figurino pode ocupar diferentes funções dentro das encenações para além da caracterização, a presente pesquisa teve por objetivo analisar as funções de lugar, ambientação e textura, tendo por recorte a análise dos espetáculos *Primavera Leste*, 2016, *Hoje É Dia de Rock*, 2017 e *Pi- Panorâmica Insana*, 2018.

¹⁴ Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2018/06/bia-lessa-encena-pi-panoramica-insana-em-teatro-ainda-em-obras.shtml>. Acesso em: 08 ago. 2020.

Dialogando com os estudos teóricos de Roubine (1998), pode-se entender na prática como o figurino passa a cumprir funções outras, para além das propostas pelo naturalismo, e acumulando funções dentro da escritura cênica com o passar dos anos e das transformações do pensamento teatral. A partir da análise das três montagens previstas foi possível perceber como tais aplicabilidades foram abordadas de diferentes maneiras em cada uma delas.

Em *Hoje É Dia de Rock* opta-se pelo uso de diferentes tecidos, visando a criação de texturas por meio dos volumes e das sobreposições criadas por Villela para criar o mundo onírico necessário para a encenação. Já a abordagem dada por Sylvie Leblanc em *Pi-Panorâmica Insana*, em que as peças de roupas, estruturantes da própria escritura cênica de Lessa, além de cumprir as funções de figurinos, torna-se também a cenografia. Visam, também, a criação de uma atmosfera apocalíptica, criando uma imensa multidão, de forma que o espaço ganha outra dimensão e torna-se as próprias personas de quem se fala no decorrer da peça. Por fim, em *Primavera Leste*, o figurino se responsabiliza pela delimitação de dois planos diferente dentro do jogo proposto pelo espetáculo.

REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martin Fontes, 1993.

BAZIN, Germain. **Barroco e rococó**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FESTIVAL DE CURITIBA. Gabriel Villela comemora 30 anos de carreira. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b9aBYoGnlnY&t=4855s>. Acesso em: 31 jul. 2019.

MINHA NOSSA CIA DE TEATRO. 2016. Disponível em: <https://minhanossacia.com/primavera-leste>. Acesso em: 31 jul. 2019.

MORENTE FORTE. **Morente Forte: Pi – Panorâmica Insana**. 17 maio 2018. Disponível em: <http://www.morenteforte.com/pi-panoramica-insana/>. Acesso em: 31 jul. 2019.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Para evitar o “costume”:** **Figurino-dramaturgia.** 2005. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado) – UDESC, Florianópolis, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

Recebido em: 26/03/2020

Aceito em: 27/07/2020