

O FIGURINO NA COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM TEATRAL

Henrique Minante da Silva¹

Gabriela Di Donato Salvador²

Resumo: Este artigo tem como objetivo verificar como o figurino pode contribuir para o ator na criação da sua personagem teatral. Para tanto, consideramos as diversas especificidades dadas ao objeto figurino em algumas composições teatrais específicas, suas concepções, diferentes maneiras de criação e suas possíveis colaborações para a construção do personagem teatral. Essas considerações serão feitas a partir de autores que tratam do vestuário e da moda como Melissa Leventon, e que tratam de figurinos nas suas múltiplas abordagens, como Jean Jaques Roubine e ainda Rosane Muniz. Como exemplos práticos fizemos uma breve análise de alguns figurinos dos espetáculos teatrais campo-grandenses; Grease, o musical. e CALABOCA! e grita!

Palavras chaves: Figurino. Ator. Artes cênicas. Personagem.

INTRODUÇÃO

Ao se iniciar um processo de criação em teatro, pensar em quais elementos irão compor a cena é de fundamental importância para se obter um resultado satisfatório para o artista, e, mais ainda, para convencer os olhos do espectador. A época, o clima, os valores e até as particularidades de cada artista/personagem - enfim, tudo o que a peça busca retratar - deve ser levado em consideração no momento da criação e da escolha dos aspectos visuais da cena. O conjunto visual final formula um significado amplo para a cena, e os detalhes tem a possível função de transmitir esses pontos específicos para o público. O ator deverá ser, portanto, o primeiro a captar e acreditar no que a obra procura transmitir, pois, assim, irá sentir confiança para atuar, e deve estar à vontade com todos os elementos presentes na cena, dentre eles o seu figurino, acreditando que o mesmo está colaborando com sua performance tanto quanto o restante dos elementos presentes na cena.

¹ Acadêmico do curso de Licenciatura em Artes Cênicas e Dança pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, campus Campo Grande

² Professora do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UEMS - Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, Doutora em Artes da Cena pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) e Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição, onde também obteve os títulos de bacharel e licenciada em Dança (2001). Ainda como docente, atuou no Departamento de Arte -Educação na Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO/PR), durante o ano de 2011. Foi coreógrafa e professora de dança em várias instituições de ensino fundamental nas cidades de Campinas (SP), Jundiaí (SP) e São Paulo (SP), e Lençóis Paulista (SP). Atualmente, participa do grupo de pesquisa em dança-teatro -Ar Cênico- e do Grupo APE IPE, ambos inscritos no Cnpq.

Sabemos que na apreciação da maioria dos trabalhos cênicos os sentidos da visão e audição são os mais requisitados ao público, e que há quase uma negligência dos três demais sentidos; olfato, paladar e tato (MUNIZ, 2004) devido ao distanciamento constantemente presente entre o público e a cena. Esse fato nos leva a perceber o quão importante é darmos atenção e termos cuidado na escolha dos elementos visuais constituintes da obra, já que serão estes o alvo dos olhares dos espectadores, e que os mesmos podem contribuir significativamente com a compreensão do todo da obra. Logo, tal atenção deve ser voltada também para o figurino que dentre os elementos visuais, é o que está constante e diretamente em contato com o ator, e conseqüentemente, interfere na sua aparência, e na percepção que o público terá da personagem.

As exceções à afirmação acima, que se referem ao afastamento do público em relação à cena claramente existem, em espetáculos de nossa contemporaneidade, que ultrapassam esse limite de dois sentidos provocados durante suas apreciações, onde há uma interação constante do espetáculo com a plateia, através de contatos corporais diretos dos intérpretes com o público (sentido do tato), ambientações fortemente aromatizadas (sentido do olfato) e assim por diante. Como exemplo dessas exceções podemos citar o espetáculo “De passagem” (2015) da CIA DANÇURBANA de Campo Grande-MS, que aconteceu dentro de um ônibus de transporte público coletivo e aproximou os dançarinos de seus espectadores, permitindo uma maior interação entre eles, pois fazia parte da apresentação a relação direta dos intérpretes com o público, como disse Paula Bueno, uma das idealizadoras do espetáculo, em entrevista cedida para o jornal CORREIO DO ESTADO (2015);

“Os ‘passageiros’ vão viver uma experiência em conjunto com os integrantes da Cia Dançurbana pela cidade. O público permanecerá sentado durante todo o percurso e será instigado pelas cenas a projetar o olhar para as pessoas, os espaços urbanos e para a cidade, movendo-se suavemente e espontaneamente em suas cadeiras a cada manobra desse grande palco”.
(CORREIO DO ESTADO, 09/04/2015)

Podemos citar ainda peças teatrais que se estruturam para apresentações em ruas e praças públicas, e o grupo Maracangalha, também de Campo Grande-MS, ilustra muito bem essa proposta em seus espetáculos, conforme afirmam em seu blog;

Por opção estética trabalha a pesquisa em teatro de rua e espaços não convencionais para encenação numa perspectiva crítica e provocadora, com isso amplia o conceito de acesso as artes cênicas, circulando por ambientes que independem da caixa cênica tradicional para compartilhar conteúdo e arte. (Teatro Imaginário Maracangalha, <http://imaginariomaracangalha.blogspot.com.br/p/sobre-o-grupo.html> 2016)

Logo, estando durante suas apresentações em meio ao seu público o grupo deve estar atento e disponível para as diferentes interações possíveis de se estabelecer com este público, ultrapassando os limites do contato visual do espectador em relação à cena.

Estes espetáculos citados são exemplos da formatação da cena contemporânea que estabelece essa relação próxima com o público, buscando sempre inovar as concepções tradicionais de cena, e referindo-se a uma arte contemporânea que se estabelece a partir de constantes inovações, diferentes criações artísticas que atendem ao atual “mercado cultural” (QUILICI, 2010). Onde além de explorar o visual da cena, com figurinos e cenários deslumbrantes, os espetáculos demandam a entrega do espectador e de todos seus sentidos perceptivos abertos para uma apreciação mais profunda do espetáculo.

Como visto, na atualidade, as artes da cena lidam com muitas influencias durante seus diferentes processos de criação, passando pela concepção dos diferentes elementos que a compõe, alguns em comum na maioria dos trabalhos cênicos, como por exemplo o espaço cênico ou o local da apresentação que pode ou não ser um palco e ainda compreender ou não um cenário; uma possível sonoplastia composta por músicas, ruídos e outros efeitos sonoros; a iluminação que pode ser natural ou artificial e finalmente o figurino, que se trata das vestes do artista durante sua performance. Nesta perspectiva, podemos incluir também a maquiagem; “figurino

que se inscreve na pele” (PAVIS, 2005 p.170) e ainda o corpo que, na figura do ator, se faz presente na cena³.

Compreendemos então que todos elementos que compõem os espetáculos são de extrema importância para a cena, mas considerando, a interferência direta do figurino na composição do trabalho do artista cênico, neste caso, do ator, este artigo trata de discorrer apenas acerca das possíveis contribuições do figurino em específico, para a criação de personagens teatrais.

Iniciando-se a partir de discussões teóricas a respeito do objeto figurino, este artigo se propõe ainda a realizar breves averiguações e notas acerca dos figurinos criados para duas peças teatrais campo-grandenses, de seus respectivos processos de criação dos figurinos e das personagens a partir de comentários dos interpretes e dos responsáveis pelos figurinos, assim como o olhar de espectador desses dois espetáculos de visualidades completamente distintas; *Grease*, o musical (2016) e *CALABOCA! e grita!* (2013).

O FIGURINO NA CENA

Elementos cênicos ou “elementos materiais da representação” como sugere Patrice Pavis em *A análise dos espetáculos* (2005), são todos os materiais que “existem concretamente no palco”, que ali formam postos por profissionais especializados, a partir de seus significantes, a fim de contribuir com a evolução do espetáculo. Em alguns casos, esses elementos estão presentes independentes da presença do ator em cena, como o cenário e a iluminação, por exemplo. O figurino por sua vez, torna-se complemento do ator, concretizando, através do ator, sua presença na cena, materializado em seu corpo, e por isso o reconhecemos como um elemento que interfere diretamente no do trabalho do ator, já que ambos se complementam para a aparição da personagem na cena.

A compreensão de figurino pode se distinguir em alguns pontos específicos de acordo com seu observador e seu grau de conhecimento específico, mas, no geral, é

³ Assim como não nos aprofundamos na descrição dos demais elementos da cena, não nos desdobremos em uma leitura do corpo na cena, embora, reconheçamos o quanto todos esses sejam fundamentais para a “leitura” e apreciação dos espetáculos teatrais.

entendido como a roupa que o artista usa enquanto está em cena, como podemos ler no Dicionário da moda de Marco Sabino (2007) que define figurino como:

Palavra usada para fazer referência à indumentária usada por qualquer personagem em teatro, cinema, shows ou televisão. Pode também ser usada para denominar o conjunto de roupas e acessórios especialmente criado ou composto para qualquer um desses eventos. [...] (SABINO, 2007, p. 265)

Consideramos, então, que o figurino está sempre presente em encenações teatrais, já que um ator, mesmo quando está nu no palco, faz de sua pele o seu figurino, tornando-a parte intrínseca da personagem que interpreta, onde o ator deve então contrair para seu corpo os elementos da narrativa que estariam implícitos em seu figurino, trazendo o mesmo para a cena através de seu corpo, sua encenação, tornando assim o figurino simbólico aos olhos do público, invisível materialmente mas incorporado na personagem. O interprete já não está mais em cena, mas dá lugar ao personagem, como relata Naun Alves de Souza⁴ em entrevista dada a Rosane Muniz (Muniz, 2004, p. 263). “Um ator vestindo um outro corpo encima do dele”, criando assim a personagem, como complementa Telumi Helen também, à Rosane (MUNIZ, 2014, p.227).

Em contrapartida ao uso do nu como figurino, ao se conceber um figurino visível, deve-se entender que o desempenho do ator será completamente interferido pela roupagem que irá usar, sua movimentação, seus deslocamentos, sua interação com os demais elementos e personagens da cena dependera, de alguma forma, das escolhas das roupas de sua personagem.

Podemos, por exemplo, em uma primeira observação da cena, identificar quase sempre a partir do figurino se a personagem é masculina ou feminina, pobre ou rica, se segue ou rompe tendências da moda, da sociedade, etc., ou seja, uma rápida e simples contextualização da personagem pode ser feita através de uma análise espontânea dos observadores a partir das vestes da personagem.

Percebemos portanto, que a observação do figurino influencia na leitura da cena teatral, pois ela dialoga com a percepção do senso comum de que o modo de

⁴ Naun Alves de Souza, surge na cena teatral em 1970 com o grupo Pod Minoga, se consagrando com estilo colorido e caricato que marca seu estilo até hoje, foi também o artista responsável pela criação dos bonecos da série de televisão brasileira Vila Sésamo e, ainda revolucionou a cena teatral brasileira marcando a estreia do nu como roupa de cena em Macunaíma (1978). (MUNIZ, 2004, p. 250)

se vestir de uma pessoa diz muito a respeito de sua personalidade, e referindo-se a um ator em cena, isso se evidencia, pois se tratando de um figurino que tem como um de seus objetivos subentendidos o de transmitir ao seu público uma contextualização da personagem; sua época, classe social, econômica e etc. e mais ainda como elemento cênico, a roupa que o veste deverá, necessariamente, expor sua intenção no contexto da representação.

O FIGURINO NA CRIAÇÃO DE PERSONAGEM

Podendo cada processo criativo partir de escolhas estéticas diferentes, cada ator ou companhia possui seu método de criação da personagem, que deverá se inscrever, posteriormente no contexto da história e da dramaturgia encenada, juntamente com os elementos que irão compor a cena. Então, tão importante quanto qual quer um dos elementos cênicos, damos aqui ênfase ao processo de composição dos figurinos, e a relação dos interpretres com os mesmos, já que estes se convergem para a aparição da personagem, conforme citamos anteriormente. Portanto, se desde o início do processo criativo houver diálogos constantes entre os atores e os técnicos responsáveis pelos elementos cênicos – no caso aqui tratamos especificamente do figurinista - as chances de se obter um resultado final satisfatório será consideravelmente maior. Se não for dessa maneira, ou seja, a concepção do figurino acontecer juntamente com a concepção da personagem, o mesmo deverá ser concebido em algum outro momento da criação, pois, como disse Eduardo Tolentino em entrevista cedida a Rosane Muniz:

[...] cada ator pode começar seu processo de criação de uma forma, mas certamente em algum momento o figurino vai ter que compor uma alma, porque as roupas refletem muito o íntimo das pessoas, cujo as escolhas de cor, tecido e combinações revelam ou escondem muito de sua personalidade (MUNIZ, 2004, p.65)

Em vista disso, com o realce de ser um dos elementos que sempre estão presentes na cena, o figurino, em algum momento durante a concepção do espetáculo, deve ser pensado e concebido, para que dialogue e contribua com o

trabalho do ator, porém, normalmente verifica-se que essa concepção acontece tardiamente, conforme explica Macksen Luiz em entrevista a Rosane Muniz (2004);

Ainda hoje, o figurino quase sempre é considerado o fechamento do espetáculo, uma das últimas coisas a ser pensada, o que leva, muitas vezes, a uma série de improvisos e até a um empobrecimento da indumentária em cena. “Isso acontece devido as condições em que surge o teatro no Brasil”, comenta Macksen Luiz. (MUNIZ, 2004, p. 35)

E quando definido assim, na última etapa da construção do espetáculo, o figurino acaba não contribuindo com a cena o tanto quanto contribuiria se tivesse sido pensado desde o início do trabalho de composição da personagem do ator, não conseguindo, inclusive, dialogar com o contexto da encenação já previamente desenvolvida, podendo ainda se destoar dos outros elementos em cena.

Portanto, se elaborado no último momento, o figurino pode deixar muito a desejar, ficando limitado a seguir sua criação a partir dos demais elementos já concebidos.

Podemos pensar ainda como Peter Brook, que se opõe a criação precoce de figurinos e cenários, como quando feitos antes do primeiro ensaio de uma peça teatral, pois por mais brilhante que seja o profissional que irá os conceber, nada surge ao acaso, e se surgir e for “acatado” pela direção e elenco poderá mais tarde se engessar no desenrolar da trama, já que, se deparando com formas já definidas a criação deverá seguir para o mesmo caminho, impedindo o “desenvolvimento natural” do espetáculo (BROOK, 1970, p. 59). ,

Assim o processo de criação do espetáculo se inverte da proposta que apresentamos anteriormente e a criação da cena é que deverá seguir o caminho que os elementos cênicos já criados definiram.

Com base nas considerações apontadas anteriormente neste texto, argumentamos a favor de uma concepção concomitante da personagem e do figurino na criação cênica, possibilitando, assim, que o ator, durante seu processo de experimentações para criação das personalidades de sua personagem - como, por exemplo, o modo de caminhar, de se posicionar e de falar - poderá também explorar os possíveis modos de se vestir, que dialogam com a criação das características

físicas da personagem, fazendo as combinações de vestimentas que acha pertinente de acordo com o quem vem sendo desenvolvido.

Desta maneira, cabe ao diretor intervir na evolução de cada ator, conduzindo o elenco para o caminho que deseja traçar para a peça, e cabe ao figurinista, por sua vez, trazer sugestões e possibilidades de figurinos para que os atores experimentem e criem a partir deles. O diretor devera, então, trabalhar juntamente com o figurista, para que ambos conduzam as criações de cada ator envolvido na cena, procurando um diálogo coeso entre todos, para que, ao fim do processo criativo, se observe um estilo único entre as personagens, dentro de uma proposta única para o geral da cena.

Logo, teceremos agora um raciocínio que exprima as mutuas colaborações de uma criação conjunta entre a composição de figurino e a da personagem.

A MODA NO FIGURINO

O reconhecimento de conceitos referentes às indumentárias no campo da moda se dá como um facilitador na concepção de figurinos, já que a partir desses conhecimentos uma relação convincente se dará na amplitude da cena teatral que abrange os aspectos visuais e corporais da cena.

No campo da moda, onde considera-se que o vestuário pode ser tomado como um ponto da expressão cultural e particular do ser humano, entende-se como "o verdadeiro significado da moda: a manifestação da personalidade de cada indivíduo [...] o modo como uma pessoa escolhe usar suas roupas caracteriza- a como indivíduo ou como parte de um determinado grupo" (COSGRAVE, 2012, p.7). Tomando esses fatores da moda como certos no âmbito histórico-social, podemos começar a relaciona-los na concepção de figurinos que auxiliam o ator na composição e na interpretação da sua personagem.

Segundo Leventon (2013) os vestuários usados pelos povos mediterrâneos eram adaptados de acordo com o clima, onde moradores de províncias de climas temperados usavam em suas roupas tecidos leves, como o linho e o algodão ao invés de couro, usado em climas mais frios. Compreendemos a partir dessa consideração,

que a escolha de uma roupa a ser usada mesmo que cotidianamente, implica também em condições temporárias e/ou climáticas.

Aproximamos tal apontamento de Leventon no que tange o domínio da moda ao âmbito teatral, quando Francisco Costa Araújo (2002) nos expõe os elementos da narrativa implícitos nos figurinos; personagem, tempo e espaço. Sendo considerado como personagens todos aqueles que participam da cena, como tempo o período em que a trama se passa, e o local por sua vez onde a cena se passa. Acrescenta-se ainda a esse raciocínio, que o tempo pode ser tanto cronológico- locando a cena em determinado período como passado, presente ou futuro- quanto climatológico em relação ao clima, estações do ano, temperatura e etc.

Para Melissa Leventon (2013) - que estuda a história do vestuário no âmbito da moda - “o que caracteriza cada período é a combinação única de elementos recorrentes” (p. 279) no mesmo. Vinculando essas informações, partimos para o pressuposto de que, ao observarmos nos figurinos a presença de elementos tomados como costumeiros em determinados períodos, nos localizamos quanto ao tempo da encenação, que ainda pode ser cronológico ou climatológico.

Esses, entre muitos outros, são exemplos concretos de que ao se observar atentamente o que uma pessoa veste, podemos captar muitas coisas a respeito do que se passa com ela. Além dos fatores de tempo e espaço, fatores sociopolíticos também podem estar implícitos em um traje, entre esses uma possível posição dentre as classes sociais ou de gêneros, chegando esse fator a ser quase uma regra, como de fato acontecia na remota sociedade romana onde;

Uma mulher divorciada por ter cometido adultério era condenada a vestir uma toga simples, traje usado por prostitutas, como sinal constante e visível de seu pecado. É difícil precisar se essas regras eram impostas de maneira eficaz, o que não diminui a importância do vestuário na diferenciação de posições sociais, idade e gênero. (LEVENTON, 2013, p. 31)

Observa-se que, segundo a autora, uma indumentária já esteve ligada diretamente a uma situação social específica. E ainda hoje essas relações se fazem presentes em algumas culturas, pois sabemos que, por exemplo, o uso da burca por parte das mulheres é obrigatório em alguns países orientais, ou ainda aqui no Brasil,

onde as “tribos urbanas” são reconhecidas e se identificam pela adoção de estilos próprios de se vestir.

Além dos fatores sociais entre "iguais" nas classes sociais citadas, a diferença das classes econômicas também se estabelece fortemente através dos trajes, já que “A função do vestuário de definir a posição e a condição social é explícita entre os séculos XIV e XVI. Diversas leis limitavam o uso de pele, seda e tingimentos raros, reservados apenas aos altos escalões da sociedade” (LEVENTON, 2013, p. 283).

Mais uma vez fica claro que a utilização de uma roupa depende concretamente de um fator externo social comum, como, por exemplo, a classe social, econômica e de gênero. Leventon (2013) ainda nos teoriza que um traje interfere também nas próprias características físicas dos seus usuários, como um sapato, por exemplo, que, de acordo com sua altura ou material, interfere no modo de caminhar de seu usuário, e ainda as roupas que, além de vestir o corpo, podem modificar até a silhueta original de quem à veste.

A concepção de figurinos pode, portanto, se respaldar conscientemente dessas noções que partem da área de conhecimento da moda, conseguindo compreender em suas criações um grande número de informações, que auxiliam o ator durante seu processo de criação e, conseqüentemente, provoca o olhar do espectador, fazendo que o mesmo pense sobre a personagem a partir de seu figurino.

OBSERVAÇÃO E ANÁLISE DE FIGURINOS: GREASE E CALABOCA! E GRITA.

Podemos observar na prática teatral campo-grandense, peças com múltiplas concepções nas suas escolhas de linguagem estética, e, conseqüentemente, verificamos em seus figurinos alguns resultados desses diversos caminhos percorridos pelas companhias teatrais.

A fim de ilustrar algumas indicações dadas no decorrer deste artigo, faremos a seguir interpretações, a partir da teoria que já discorreremos, sobre o figurino de dois espetáculos apresentados em Campo Grande; Grease, o musical. - do curso de Artes Cênicas da UEMS, que teve direção e supervisão geral de Fernandes F. e

CALABOCA! e grita, do Núcleo Artes Cênicas Jair Damasceno, sob a reponsabilidade geral de Jair Damasceno.

Escolhemos analisar o figurino desses espetáculos de produção local, pois podemos observar mais de perto a produção dos mesmos e dialogar com seus idealizadores, a fim de esclarecermos os pontos que consideramos relevantes, relativos a essa pesquisa.

Grease, o musical.

Criado originalmente em 1971 por Jin Jacobs e Warren Casey, Grease, o musical se trata da história de jovens em meados da década de 1960, que estão em seu último ano escolar. A trama teve início durante as férias de verão que antecedem a volta as aulas, na qual Danny e Sandy – casal protagonista – se conheceram e vivem um amor momentâneo, e ao se reencontrarem inesperadamente na mesma escola, se deparam em conflitos amorosos e sociais. Entre o primeiro amor, primeiro carro (substituído por moto na referida montagem) e até a primeira gravidez, a história permeia todo um ano escolar e seu desenrolar na rotina dos jovens retratados.

Com direção de Fernandes F. e assistente de direção Ana Paula Gomes, segue a ficha técnica da montagem campo-grandense; versão Rafael Fernandes, coreografias Ariel Ribeiro e Paulo, figurinos Fernandes F. Henrique Minante e Ana Paula Gomes, Vocal Coach Marjorie , Pit Singers Ariel Ribeiro, Marjorie Matsue e Jacklin Andreucce, Microfones Rodolfo Emerick, sonoplastia Luan Barbosa, iluminação Espedito Di Montebranco, apoio de Produção Alex Pires e Samir Henrique, contrarregras Gabriel Buliani e Tess Ornevo, assessoria de imprensa Jacklin Andreucce, foto, vídeo e design gráfico Vaca Azul.

Apresentado nos dias de 28, 29 e 30 de outubro de 2016, no teatro Fernanda Montenegro da escola Mace, Grease foi um espetáculo de grande impacto visual, causado primordialmente pelos figurinos, já que, por opção, não havia cenários no palco durante todo o espetáculo.

De início nos deparamos com vestimentas alegres e coloridas, trazendo um ar jovial para a cena, esse que se evidenciava com a presença de atrizes trajadas em

uniformes de *cheerleaders* (líderes de torcida), típicas do cotidiano escolar norte-americano. A indicação nos figurinos do dia-a-dia escolar também era percebida com a utilização de pastas e mochilas por outros personagens (imagem 01 do anexo 1), a cena em questão trazia ainda em outro ponto, um ator devidamente uniformizado de jogador de basquete, trazendo no peito o nome da escola, e em suas mãos uma bola usada para determinada prática esportiva.

As demais atrizes usavam saias em corte godê (rodadas) com comprimentos abaixo dos joelhos e cinturas altas e bem marcadas, estampas em xadrez ou poá, ainda sobre saias de armação. Os atores usavam calças jeans, camisetas de cores lisas ou em xadrez acompanhadas de jaquetas de couro (imagem 02 do anexo 01).

Assim o espectador que reconhecesse essas combinações, comuns nos figurinos, poderiam compreender que a encenação se passava por volta da década de 1960, pois tais características dessas vestimentas se davam principalmente nesse período. E como vimos, segundo Leventon são as combinações de elementos recorrentes em determinados períodos que caracterizam seus aspectos visuais como de tal momento. Assim em observações atemporais, o espectador se remete ao período tomado como base.

Por conseguinte, obtemos através dos figurinos, uma sucinta contextualização de toda a narrativa, como já dito; uma rotina escolar de jovens norte-americanos, em meados da década de 1960, ou seja, observamos, a partir desses figurinos o local da encenação, a faixa etária das personagens, e o tempo cronológico retratado.

Compreendendo o contexto geral da peça, nosso olhar se volta para os detalhes, para as personagens e suas particularidades, tema abordado neste artigo, ou seja, as características pessoais das personagens alinhadas aos aspectos de seus figurinos.

Devido ao grande número de personagens na peça em questão, comentaremos apenas sobre duas, buscando com isso a realização de uma reflexão a respeito das mesmas.

Sandy e Rizzo, são as personagens femininas que protagonizam os dois casais principais no decorrer do espetáculo musical. As duas possuem personalidades destoantes e trajetos totalmente opostos na dramaturgia da montagem. E são elas as escolhidas aqui para observação e leitura de seus respectivos figurinos

A elaboração dos figurinos da peça e das personagens Sandy e Rizzo se deram inicialmente a partir das imagens icônicas do filme, *Grease - Nos tempos da brilhantina* (1978).

O casal central da peça conta com a presença de Sandy, uma moça meiga e de criação conservadora. Na adolescência a personagem ainda se preocupa com a opinião dos pais a respeito do que faz e veste.

Vestida sempre com roupas de aspecto comportado, Sandy atuava com saias e vestidos com comprimentos abaixo dos joelhos, soltos ao corpo, sem revelar suas formas físicas; fazia sempre em conjunto o uso de peças que escondiam também seus ombros e braços, como casacos, boleros e echarpes. Seus figurinos eram de cores claras em sua maioria em tons pastéis. Usava laços como adereços, seja no cabelo ou nos detalhes das próprias roupas, que trazia até certo ponto, uma infantilidade para a personagem. Essa proposta de figurino tem a intenção de dar à personagem o ar de inocência que lhe é atribuído, visto que a maneira maleável de Sandy é recorrentemente abordada na peça, logo compreendíamos que a jovem, com toda sua boa vontade, se deixava refrear para com suas vontades e ações.

No momento de clímax da história a personagem realiza uma reviravolta de personalidade e estilo, com objetivo de captar atenção de Danny (parceiro romântico da personagem), Sandy aparece em cena vestindo roupas com cores escuras e justas ao corpo, agora sem o uso de laço na cabeça; ela vem com os cabelos soltos e armados, como complemento usa batom, cinto e sapato de salto vermelhos, cor essa que no senso comum remete a sensualidade, e ainda grandes brincos de argolas (imagens 03, 04, 05 do anexo 1).

Apesar de toda a reconfiguração do visual, que ilustrava mudança na personalidade da personagem, a essência meiga de Sandy permanece visível, visto que esse novo visual ainda traz vestígios da Sandy anterior, pois mesmo que marcando o corpo, as roupas cobriam o corpo quase por completo. Assim, as peças deste figurino eram de comprimentos longos; com calça Capri de couro e uma blusa justa de mangas longas e gola alta. Ultrapassando as vestimentas, essas recorrências a anterior personalidade de Sandy se confirmava em sua atuação, pois a víamos confiante e autoritária apenas quando a mesma se via diante de Danny, em sua ausência ela se mostrava passiva e hesitante.

Observávamos também em cena a presença da outra personagem, com características antagônicas a protagonista, Rizzo, que era uma jovem que agia e pensava como uma mulher já feita, embora também ainda adolescente, se mostrava com atitudes maduras e pontuais, que em certos momentos extrapolavam o sentimento de autoconfiança alcançando em um ar de autoritarismo. A jovem também reconhecia e abusava da sensualidade de seu corpo.

Com vestimentas sempre justas ao corpo, Rizzo propositalmente buscava atrair todos os olhares para si. A personagem era vaidosa, exaltava o próprio corpo, usava e abusava também de roupas em cartela de cores chamativas como preto, vermelho e lilás, inclusive nas unhas, que eram sempre grandes e vermelhas.

Saias justas, tecidos com transparência, peças com drapeados (que visualmente dão a sensação de volume na roupa, e conseqüentemente no corpo), calçados com salto, faziam parte do acervo de figurinos da personagem Rizzo. Destacamos ainda o uso da calça, como forma de apresentá-la como uma jovem moderna e transgressora para os padrões da época. Assim, a referida personagem sempre se mostrava com uma aparência marcante e sensual na encenação. (Imagens 06, 07, 08 do anexo 1)

Sem muita ênfase, mas paralelo a Sandy, Rizzo também sofreu uma mudança no visual, após aceitar um pedido de namoro e assumir um relacionamento sério, a personagem vestia um macacão não muito justo ao corpo, na cor branca e comprimento na altura dos joelhos, que visualmente abandonou a imagem da mulher sensual.

Com cerca de um ano de preparação e ensaios até a estreia, os figurinos de Grease começaram a estar presentes na criação depois de cinco meses do início da produção do espetáculo, quando o elenco estava fixo e as personagens já estavam delimitadas a seus devidos interpretes. Assim, os atores tiveram seu primeiro contato com os figurinos após idealizarem previamente suas personagens. Apenas nos dois meses que antecederam a estreia, quando a maioria dos figurinos já estavam prontos, os ensaios passaram a acontecer sempre com os atores devidamente caracterizados.

Em conversa informal, Janine Novais, que atuou no papel de Sandy, indicou que a construção de sua personagem se deu anteriormente ao seu contato com os figurinos, porém havia nela a sensação de “estar faltando alguma coisa”, que foi

sanada ao vestir seu primeiro figurino “o vestidinho branco com casaquinho e colar de pérolas[...] porque me vi bem menininha, bem purinha, bem a Sandy! ”.

A atriz afirmou que não interferiu ativamente na escolha das roupas, foi apenas questionada inicialmente se tinha em seu guarda-roupas pessoal alguma peça que caberia para personagem, mas tinha apenas um casaco que acabou não sendo usado.

Ao final das apresentações, concluída a composição do figurino da personagem, Janine assegurou que ficou satisfeita com aos figurinos, que “ficaram a cara da personagem, pois eram roupas comportadas, com coisinhas bem de menininha, brinquinho e lacinho”. Seu único descontentamento em relação aos figurinos foi, a dificuldade de vestir o vestido usado em uma cena do baile da escola (trata-se de um vestido branco com as alças trançadas e zíper nas costas, que devia ser vestido em pouco tempo).

Neste caso o figurino, que foi concebido no meio do processo da criação do espetáculo, não contribuiu com a criação da personagem propriamente dita, mas complementou algumas características dela e colaborou com a manutenção e aprofundamento de algumas de suas características importantes, conforme relatou a atriz.

Isabella Fialho foi quem interpretou Rizzo, e também durante uma conversa informal comentou sobre seus figurinos, mostrando-se totalmente satisfeita com o conjunto de roupas da personagem.

Ao ter o primeiro contato com as peças (também depois de ter iniciado a formulação da personagem) que viriam a compor seus figurinos, a atriz relatou que identificou neles a força e a sensualidade da mulher que os usaria, logo procurou incorporar em Rizzo essas características, fator que levou a personagem para um caminho totalmente diferente ao concebido inicialmente pela atriz, que pensava em uma mulher menos sensual, mais rude e com atitudes quase masculinas.

A diferença do modo de se vestir de Rizzo em comparação as demais personagens, fez com que a interprete reafirmasse em si a ideia de liderança e rebeldia que levaria para a personagem em cena.

A atriz também comentou sobre o proveito dos ensaios com os figurinos em relação às coreografias, deixando-a consciente de suas limitações e possibilidades de

movimentação, com as roupas, que como já sabemos que quase sempre eram justas. A respeito disso, lembramos de José Carlos Serroni que declara em entrevista a Muniz as especificidades dos figurinos criados para dança: “Na dança, deve-se pensar, principalmente, num figurino que exige uma série de técnicas para não atrapalhar, de maneira nenhuma o movimento do corpo”. (Muniz, 2004p. 217)

Opinando no que possível, a atriz conclui que os figurinos “ajudaram muito a me comportar mais como a Rizzo mesmo”, sendo essenciais para incorporação da personagem. Brincou ainda que as unhas postiças, que fez questão de usar, eram para ela o toque final das vestimentas da personagem, dando a ela “um toque a mais de sedução”.

Assim como Sandy, e os demais personagens da peça, Rizzo foi previamente criada pela atriz antes de conhecer seus figurinos, mas em seu caso, a personagem adquiriu depois, com os figurinos, uma potencialização em seu lado sedutor, que antes não teria muita ênfase, que acabou se tornando uma marca da personagem.

Concluimos que, embora o figurino de Grease tenha sido concebido depois da construção das personagens, em ambos os casos analisados -Sandy e Rizzo – o mesmo contribuiu significativamente com as características das personagens sendo essenciais para as respectivas atrizes traçarem as características das suas personagens em cena. Esse diagnóstico confirma a tese aqui defendida de que o figurino colabora significativamente para que os atores possam aprofundar e aperfeiçoar as características de suas personagens.

CALABOCA! e grita.

Concebida em 2011 por Jair Damasceno a peça teatral “CALABOCA! e grita” trazia trechos de um texto de Beckett em conjunto com outro de autoria do diretor. A peça foi contemplada com editais públicos de circulação nos dois anos posteriores, e passou por remontagens nos anos de 2012 e 2013, e a respeito dessa última adaptação e seus figurinos que discorreremos a seguir.

Em sua última montagem, no ano de 2013, a peça se apresentou com a seguinte ficha técnica; Criação, Direção e Preparação de Elenco: Jair Damasceno,

elenco: Aline Calixto, João Pedro Xavier, Marco Antônio Fernandes, Bruno Visc, Percussionista: Thaís Umar, Operação de Luz: Thaís Umar, Jair Damasceno, Figurino: Grupo, Filmagens, fotos, divulgação: Marcele Aroca, Produção: Núcleo Artístico Jair Damasceno.

Com visualidade única, a peça beirou um clima sombrio, em suas apresentações, o público se deparava em uma caixa preta, acompanhados dos interpretes, no coro, que trajavam macacões pretos, cobrindo todo o corpo, deixando a mostra apenas o rosto, que por sua vez era coberto com uma camada de maquiagem branca e olhos circulados em preto (imagem 01 do anexo 2). E uma atriz solista, que vestia saia e blusa em cores escuras, “quase pretas” como diz o diretor e criador do espetáculo Jair Damasceno.

Os trabalhos de Jair possuem na maioria das vezes um caráter experimental, e esse em específico marcou o início das pesquisas do diretor a respeito da iluminação teatral, fator que interferiu diretamente na criação dos figurinos do espetáculo.

Com objetivo de esconder os atores em cena, Jair inicia um processo de experimentos que o fizesse atingir essa meta, começou então um trabalho com as possibilidades de iluminação, e a falta dela veio a ser o mais propício na proposta. Foi percebido que de nada adiantava luzes apagadas em locais abertos ou claros, e então foi descoberto que as apresentações deveriam acontecer em locais fechados, que permitissem ao elenco e ao público a sensação de estar em uma “caixa preta”.

Focando a atenção do público, em determinados momentos para determinadas ações, foram usadas lanternas de LED, como iluminação que eram manipuladas por Jair, que não estava na encenação; as lanternas também foram inscritas nos figurinos do coro, onde cada ator trazia em sua cabeça, fixa por um elástico, um foco de luz LED (imagem 02 do anexo 2).

Seguindo para o figurino, os testes iniciaram com a busca das cores a serem usadas nas roupas, qual cor usar a fim de se omitir uma figura no escuro? Que cor poderia segurar, sem ampliar, uma luz diretamente voltada aos atores? E a cor preta, que coincidentemente é cor mais usada por Jair nos figurinos de suas produções anteriores, foi a resposta para tais questionamentos.

Assim, os figurinos foram concebidos: escuros, pretos em sua maioria, e escondendo o corpo dos atores, sem fazer relações literais com espaço ou com o tempo da encenação. Porém muito pertinentes para as personagens.

O coro imutavelmente, com os grandes macacões pretos, maquiagens fortes, e foco de luz na cabeça, poderiam passar a imagem de seres sobrenaturais, tanto pelas vestimentas, quanto pelas ações e falas, que os correspondiam.

Essencialmente para essa produção, as vestes pretas foram de fundamental importância para a obtenção do resultado visual final, contradizendo a opinião de José Carlos Serroni a respeito do uso dos figurinos, que em entrevista a Muniz (2004), quando questionado sobre a relevância do figurino em uma montagem teatral, responde:

Você pode fazer um espetáculo sem direção, sem texto, sem luz, sem música sem cenário, sem figurino, mas não sem ator. Na verdade, por ordem, o fundamental é o ator, depois sempre vem o texto, pois o teatro só acontece quando tem alguém que fala bem algo interessante. Depois, acho que vem a direção, que, por ordem de grandeza, é quem organiza esse texto com o ator. Aí vêm os outros elementos e, de todos, a cenografia e a iluminação pesam mais que o figurino, pois este interfere menos na representação. Nem sempre ele é tão necessário. Quer dizer, de repente você pode fazer um *Romeu e Julieta* ou *Rei Lear* com todo mundo de *jeans* e funcionar, ou todo mundo de camiseta e calça preta e funcionar. [...] O conteúdo está muito mais no ator, na interpretação, no texto, do que nos acessórios todos. (Muniz, 2004, p. 219)

Assim, no contexto da resposta de Serroni, entende-se que o uso exclusivo de peças pretas, corresponde ao não uso de figurino, ou ainda diz que tais figurinos pretos não interferem diretamente no conjunto da encenação.

Pertencendo ao quadro de atores da peça, João Pedro Xavier durante conversa, relata que por ter entrado no elenco já na segunda montagem da peça, não presenciou o desenvolver da criação dos figurinos. O diretor Jair, por sua vez, diz que os concebeu, e mandou confeccionar por terceiros, sem a interferência do elenco, após isso os mesmos formam entregues prontos aos atores, apenas para que pudessem ensaiar, caracterizando, assim, um tipo de concepção de figurino que vem de forma vertical, ou seja, é uma imposição do diretor, independente da construção das personagens.

Por estar quase irreconhecível durante a cena, devido a indumentária carregada, o ator João Pedro confessa que se sentia à vontade na encenação com

seus figurinos, pois a personagem pedia, além de movimentações atípicas, ruídos e diferentes tipos de entonações sonoras a serem feitas com a voz, logo fato de o espectador não conseguir discernir as personagens dos atores, causou em João uma sensação de liberdade, pois estava livre de sua personalidade enquanto ator interpretando, mas se via e era visto em cena, graças a caracterização, no lugar da personagem representada (imagem 03 do anexo 2).

No caso de CALABOCA! e grita. Concluimos que os figurinos, dados prontos pelo diretor ao elenco, com as personalidades das personagens já traçadas, também pelo diretor, fez com que os atores visualizassem e entendessem na própria pele a atmosfera buscada para o espetáculo. As peças pretas que cobriam os interpretes em conjunto com maquiagem monótona, levaram os atores para um lugar extra-interpretes, em cena eram os personagens apartados dos atores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Conforme foi aqui exposto, o figurino pode ajudar tanto o ator, quanto o espectador a se localizarem no contexto do espetáculo e a desenvolverem as interlocuções propostas pelo mesmo.

A localização física de ambos espetáculos aqui observados se deu a partir dos figurinos, já que a ausência de cenários foi uma opção de ambas as montagens. Assim, perante essa ausência de cenários, toda mensagem a ser transmitida visualmente ao público ficou a cargo dos figurinos: o período temporal - sobretudo em Grease -, as intensões dos atores, e principalmente, a individualidade das personagens.

Sendo introduzidos durante a criação dos personagens, observamos, segundo conversas com os atores, que seus figurinos contribuíram significativamente no processo de construção das personagens, e, conseqüentemente, colaboraram durante as performances dos mesmos, já que eles disseram ter apreendido os conteúdos presentes nos figurinos, transpondo-os para as personagens, acreditando assim que suas vestes correspondiam as suas intenções como atores.

Verificamos também, nos espetáculos analisados, distintos processos de criação destes figurinos; seja esse processo aberto a observação e palpite dos atores para com o figurinista, seja ele concebido pelo diretor que assume a função de figurinista ou seja costurado por terceiros, usados com frequência nos ensaios praticando a melhor maneira de vesti-los.

Em qual quer um desses processos podemos constatar o que afirma Muniz (2004, p. 47) ao dizer que, “a roupa é o elemento mais próximo que o ator possui de sua criação” e, portanto, deve refletir todas suas particularidades.

Impreterivelmente os figurinos tiveram sua parcela de contribuição reconhecida pelos atores, na criação das personagens, completando-as, modificando-as, ou fazendo entende-las.

Assim, podemos concluir que os figurinos podem ser suportes indispensáveis para os interpretes alcançarem as intenções das personagens e trabalha-las de acordo com a proposta dos textos e dos diretores.

Após esse estudo, podemos afirmar que os elementos cênicos, no caso, o figurino, não são apenas alegorias em uma peça teatral, como entendem alguns autores anteriormente citados, mas quando criados com coerência e dialogando com a cena, podem ser importantes aliados à composição teatral.

REFERENCIAS

CORREIO DO ESTADO. "**De passagem**" Ônibus coletivo irá se transformar em palco de dança. Disponível em: <<http://www.correiodoestado.com.br/arte-e-cultura/cia-de-danca-faz-apresentacoes-gratuitas-dentro-de/241384/>>. Acesso em: 10 de setembro de 2016, as: 20h: 00min

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino**: um objeto sensível na produção do personagem. 2010. 81f. Dissertação (mestrado) - instituto de artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2010.

COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda**. Da antiguidade aos dias atuais. Barcelona: GG moda, 2012.

GIL. Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 2. ed. SP: Atlas, 1992.

LEVENTON, Melissa. **História ilustrada do vestuário**. Um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Frederich Hottenroth ao final; [tradução Livia Almendary]. - São Paulo: Publifolha, 2013.

LINKE, Paula Piva. "A moda, a indumentária, o traje popular e o figurino". In: VI CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 12, 2013, [s. l.] UniCesumar. 2013

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

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. O "contemporâneo" e as experiências do tempo. In: NAVAS, Cássia. Isaacsson, Marta. FERNANDES, Silvia (organizadores). **Ensaio em cena**. 1.ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010.

RODRIGUES, Fernanda Junqueira. **Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras**. 2009. 227f. Dissertação (Mestrado) instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009

ROUBINE, Jean-Jacques. Os instrumentos do espetáculo, In _____. **A linguagem da encenação teatral**. 1880-1980. Rio de Janeiro: Zahar editores. 1982

SABINO, Marco. **Dicionário da moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007

Teatro Imaginário Maracangalha. **O grupo**. Disponível em: <http://imaginariomaracangalha.blogspot.com.br/p/sobre-o-grupo.html>. Acesso em: 15 de setembro de 2016 as: 21:07

VARGAS, Caroline Welter. **As diferentes noções de moda em Roland Barthes**. 2015. Monografia (especialização) Universidade Federal do Pampa, São Borja, 2015.

VARGAS, Lisete Arnizaut de. Figurino e fantasia. In: ANAIS DO III CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 14, 2014, Porto Alegre, UFRGS. 2014

XIMENES, Maria Alice. **A saia motriz: um percurso nos mistérios da representatividade e vestimenta espanhola**. 2009. Tese (Doutorado) - instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2009.

_____. **Corpo e roupa: território da existência e da cultura. Reflexões para o redesenho do corpo feminino no século XIX.** 2004, 111f. Dissertação (Mestrado) - instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2004

ANEXOS

ANEXO 1- Grease, o musical



Imagem 01 – meninas na cena inicial (fonte; vaca azul)



Imagem 02 – meninos na cena inicial (fonte; vaca azul)



Imagem 03- croqui base dos figurinos de Sandy (fonte; acervo pessoal de Henrique Minante)



Imagem 04 – Sandy e Danny (fonte; vaca azul)



Imagem 05 – Sandy (no centro) após mudança de visual. (Fonte; vaca azul)



imagem 06 – croqui base dos figurinos de Rizzo (fonte; acervo pessoal de Henrique Minante)



imagem 07 – Rizzo (a fente). (fonte; vaca azul)



imagem 08 – Rizzo (a direita). (fonte; vaca azul)

ANEXO 2- CALABOCA! e grita.

imagem 08 – foco no rosto dos atores do coro (fonte; acervo pessoal de Jair Damasceno)



imagem 09 – coro (fonte; acervo pessoal de Jair Damasceno)



Imagem 10 – coro na cena final (fonte; acervo pessoal de Jair Damasceno)