

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA.
DO TOCANTINS
CAMPUS GURUPI
CURSO DE GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS/TEATRO**

BRUNA DAYANNE FONTES PEREIRA

**AS CONTRIBUIÇÕES DO FIGURINO PARA CONCEPÇÃO DE PERSONAGEM E
DA CENA TEATRAL**

**GURUPI-TO
2018**

BRUNA DAYANNE FONTES PEREIRA

**AS CONTRIBUIÇÕES DO FIGURINO PARA CONCEPÇÃO DE PERSONAGEM E
DA CENA TEATRAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – Campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciado em Artes Cênicas.

Orientador: Professor Esp. André Luiz Moura Siqueira.

**GURUPI – TO
2018**

Pereira, Bruna Dayanne Fontes
**AS CONTRIBUIÇÕES DO FIGURINO PARA CONCEPÇÃO DE
PERSONAGEM E DA CENA TEATRAL** / Bruna Dayanne Fontes Pereira. – Gurupi, 2018
41 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de
Educação do Tocantins, Campus Gurupi, 2018.

Orientador: Prof. Esp. André Luiz Moura Siqueira

1. Figurino 2. Teatro I. Título

BRUNA DAYANNE FONTES PEREIRA

**AS CONTRIBUIÇÕES DO FIGURINO PARA CONCEPÇÃO DE PERSONAGEM E
DA CENA TEATRAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciado em Artes Cênicas.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA AVALIADORA

Profº. Esp. André Luiz Moura Siqueira
Presidente
IFTO – Campus Gurupi

Profª. Ma. Marli Fernandes Magalhães
Membro da Banca
IFTO – Campus Gurupi

Esp. Fernando França Naves
Membro da Banca
IFTO – Campus Gurupi

AGRADECIMENTOS

Primeiramente e sempre a Deus, por me permitir estar aqui.

Aos meus pais, especialmente minha mãe, pelo esforço em me socorrer nas correrias de encontrar objetos de cenário principalmente.

Aos meus irmãos, que incrivelmente participaram de forma positiva nesta caminhada (mesmo que por muitas vezes de má vontade. risos).

A minha turma, os que permaneceram, os que ainda ficaram, e os que desistiram, a qual estabeleceu uma relação de amor e ódio constante, porém regada de muita união na alegria, e principalmente na tristeza. (risos).

Agradeço incansavelmente, aos meus mais que queridos amigos, Cabral e Vanessa, que sem cessar me apoiaram, fortaleceram e motivaram a chegar aqui e agora, vocês foram/são essenciais. Obrigada por tudo e tanto.

A minha amiguinha Tainara por me incluir no seu projeto “Minha Casa, Minha Vida”, ao ceder em tantos momentos sua casa e sua vida a mim. (risos)

Aos amigos (as) de longe, o carinho e a torcida sempre estiveram perto.

A todos os professores que tive o prazer de ser educanda, foi incrível passar pelo olhar de vocês. Agradeço em especial à Prof.^a Ma. Edna Pinho, por ser uma profissional/pessoa tão admirável e competente, que me apresentou o caminho educacional da perspectiva mais humana possível. E ao Prof.^o Taiom Tawera, pela simples e rica forma de compartilhar o conhecimento, descaracterizando o monstro que construímos quando se trata de aprender, de interpretar, de buscar.

Por último, e não menos importante, agradeço aos que compõem minha banca avaliadora. Ao Prof.^o e orientador desta pesquisa, André Moura, primeiramente pela paciência, que por sinal foi muita, por defender comigo este tema, e por emanar tanta tranquilidade no caminho, afinal tudo é um caminho, não é mesmo? (risos) A queridíssima Prof.^a Ma. Marli Magalhães, que contribuiu fortemente para a escolha deste tema ao introduzir a turma neste universo do figurino e compartilhar conosco sua grande experiência também nesta área do teatro. Ao Fernando França, que esteve presente em todas as experiências de montagem citadas neste trabalho, contribuindo com seu conhecimento técnico e olhar como artista, estendo este agradecimento também pelo aceite do convite em avaliar esta pesquisa.

A todos, muito obrigada!

“Se o ator fez bem em se desnudar à nossa frente, nos anos sessenta e setenta, é preciso, agora, que ele “se vista de novo”, que reconquiste tudo quanto valorize seu corpo, ao parecer escondê-lo, e que entre no reino do figurino.”

Patrice Pavis

RESUMO

Este trabalho é resultado da percepção do figurino como um elemento distante da prática teatral, dentro das experiências acadêmicas vividas ao decorrer da graduação de Licenciatura em Artes Cênicas, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – Campus Gurupi. Esta inquietação surgiu ao observar e participar de trabalhos de montagem cênica, onde dentro do processo de criação dos espetáculos, o figurino era discutido, porém só se fazia presente nas vésperas da apresentação, na maioria das vezes. Para solucionar este anseio, a presente pesquisa apresentará um referencial teórico acerca do figurino, a fim de contextualizar a função deste dentro do universo teatral, assim como, apresentará também os relatos das experiências de montagens cênicas com foco nesta temática, pontuando a relação da teoria com a prática no momento de concepção dos figurinos, e por fim a análise de um formulário que contou com a colaboração dos discentes do curso para responder às questões, de modo a compreender como se dá a percepção destes acadêmicos a respeito do figurino.

Palavras-chave: Figurino. Teatro. Montagem Cênica. Processo de Criação.

RESUMEN

Este trabajo es resultado de la percepción del vestuario como un elemento distante de la práctica teatral, dentro de las experiencias académicas vividas en el curso de la graduación de Licenciatura en Artes Escénicas, en el Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología de Tocantins - Campus Gurupi. Esta inquietud surgió al observar y participar en trabajos de montaje escénico, donde dentro del proceso de creación de los espectáculos, el vestuario era discutido, pero sólo se hacía presente en las vísperas de la presentación, la mayoría de las veces. Para solucionar este anhelo, la presente investigación presentará un referencial teórico acerca del vestuario, a fin de contextualizar la función de éste dentro del universo teatral, así como, presentará también los relatos de las experiencias de montajes escénicos con foco en esta temática, que puntuaba la relación de la teoría con la práctica en el momento de concepción de los vestuarios, y por fin el análisis de un formulario que contó con la colaboración de los discentes del curso para responder a las preguntas, de modo a comprender cómo se da la percepción de estos académicos acerca del vestuario.

Palabras clave: Vestuario. Teatro. Montaje Escénico. Proceso de Creación.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. DE ONDE NASCEU O FIGURINO	11
2.1 Antecedente Histórico	11
2.2 Quando o figurino é figurino?	14
2.3 Por que usar o figurino?	15
3. O FIGURINO NO PERCURSO DAS MONTAGENS ACADÊMICAS	18
3.1 Romeu e Julieta	18
3.2 Vestido de Noiva	20
3.3 Gota d'Água.....	24
3.4 Duo – Rompendo o Silêncio	27
4. O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO “Meu Verdadeiro Ódio” ...	30
4.1 A escolha do tema	31
4.2 O figurino.....	32
4.2.1 Apresentação da proposta	33
5. O OLHAR DOS DISCENTES EM RELAÇÃO AO FIGURINO TEATRAL	35
6. CONCLUSÃO	39
7. REFERÊNCIAS	41

1. INTRODUÇÃO

Ao pensar no tema figurino é importante compreendê-lo como um elemento que transmite uma mensagem visual que ajuda o ator e o público a identificar o personagem interpretado e a estabelecer o tema do espetáculo. Trata-se de um conjunto de elementos visuais importantes que podem transmitir a época, a situação econômica, política e social, indicar a região ou cultura, estilo do personagem, estação climática, aspectos psicológicos, dentre outros.

Neste sentido, em defesa da escolha do tema figurino teatral como objeto de pesquisa, devo apontar que a aproximação afetiva se deu devido ao meu gosto particular por vestuário e acessórios que o compõem. Porém, o interesse em aprofundar a pesquisa no campo acadêmico, teve-se início junto à disciplina de Materiais Expressivos e Confeções de Adereços¹, embora já houvesse uma preocupação com este elemento cênico na construção das montagens antecedentes a ministração desta disciplina.

Ao pensar num possível tema de trabalho de conclusão de curso, me atentei a inexistência da abordagem do figurino como objeto de pesquisa dentro do campus. Ainda que o encontrasse inserido em alguns trabalhos, este não era o elemento principal, e muito menos primário para desenvolver uma pesquisa.

Observei em alguns Trabalhos de Conclusão de Curso² que o tema figurino é apenas citado superficialmente e muitas das vezes “apenas” mencionado como parte de alguns processos em que as questões centrais eram a montagem de alguns espetáculos ou relatos de experiência, ou a criação de personagens. Embora o figurino tenha uma importante e valiosa contribuição para a construção da personagem, este ainda não foi um elemento trabalhado conceitualmente nestas pesquisas.

¹ Disciplina ofertada no 6º período do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, ministrada pela Profª Ma. Marli Fernandes Magalhães.

² Trabalhos referentes ao curso de Licenciatura em Artes Cênicas do IFTO - CAMPUS GURUPI.

Entretanto, observo que estas temáticas, colaboram no sentido de mencionar e se fazer presente a questão do figurino no teatro. Porém meu objetivo no presente trabalho é trazer e fazer a reflexão de que o figurino, assim como os outros elementos teatrais, apresenta uma bagagem teórica que justifica sua presença e importância no universo teatral, merecendo assim igual atenção e aprofundamento que recebem os demais componentes.

Desta forma, o método desenvolvido é o da pesquisa exploratória, tendo visto que neste tipo de pesquisa é necessário fazer um levantamento bibliográfico, que abre espaço também ao estudo de caso, a fim de proporcionar maior familiaridade com o problema tornando-o mais explícito. Este embasamento bibliográfico é abordado no primeiro capítulo deste trabalho, salientando assim o desenvolver dos próximos capítulos com apresentação dos relatos de construção das montagens cênicas realizadas ao decorrer do caminhar acadêmico.

Junto ao método exploratório, inclui a abordagem qualitativa na pesquisa, tendo visto que esta não prioriza representatividade numérica, mas, sim, o aprofundamento da compreensão de um grupo social, neste caso, os discentes do curso de Licenciatura em Artes Cênicas. Para efetuar esta abordagem foi-se elaborado um formulário, aplicado no período do dia 25 de maio ao dia 27 de maio de 2018.

2. DE ONDE NASCEU O FIGURINO

Antes de partimos para as considerações a respeito de figurino, é necessário compreender brevemente o que lhe antecede em termos conceituais e históricos. É interessante retrocedermos na história para sabermos quando e com quais finalidades surgiram as vestimentas. Ao decorrer deste capítulo pontuarei algumas mudanças da indumentária³, assim como sua funcionalidade em determinadas épocas. Não contextualizarei⁴ aqui todas as fases da história da indumentária, uma vez que a intenção é apresentar diferentes funções destinadas à mesma, mas citarei algumas destas fases para analisarmos como e porque aconteceram estas mudanças, até chegarmos então ao figurino.

2.1 Antecedente Histórico

Transportando-nos para a Pré-História, temos registros que nesta época as roupas eram feitas de pele de animais, pois era esta a matéria-prima que os povos dispunham para cobrirem seus corpos. Sobre isso, a autora e figurinista Marie Louise Nery, diz:

Na era glacial [...], os habitantes da Europa foram obrigados a cobrir os corpos com peles por causa do frio. Os trogloditas das cavernas usaram suas roupas de pele o tempo todo, sem jamais tirá-las. Como a fiação e a tecelagem eram ainda desconhecidas, para prender suas roupas em torno do corpo, esses homens passavam tendões de animais ou cordões de fibras vegetais através de pequenos furos, usando espinhos, ossos ou pedras perfuradas. Descobriram assim a costura com agulhas! (NERY, 2013, p. 13).

Além do modo de confecção e os materiais utilizados para fazer as primeiras vestimentas, a autora nos apresenta também uma das razões que

³ Conjunto de vestimentas us. em determinada época ou por determinado povo, classe social, profissão etc.

⁴ Para maior aprofundamento sobre indumentária sugiro a leitura do livro *A Evolução da Indumentária – Subsídios para criação do figurino*.

levaram o homem a se cobrir. Sendo assim, vemos a funcionalidade da roupa neste período histórico como proteção climática. Ademais a isso, outras causas apresentadas por Silva (2009), apontam a utilização desta indumentária a caráter de adorno⁵ e magia também, pois:

Em relação ao adorno, o homem buscou destacar-se e impor-se aos demais com a exibição de dentes e garras de animais ferozes. Tais adornos mostravam a bravura de quem os utilizava [...] Pelo lado da magia, o uso de alguns objetos representava a aquisição de poderes fora dos normais. (SILVA, 2009, p. 3)

Neste sentido, podemos observar que a partir da causa primária que era se proteger do frio, o homem agregou às roupas outros significados, que por sua vez possibilitavam a sociedade uma leitura de informações visuais, inseridas através de detalhes que compunham suas vestes.

Seguindo a ideia de significação da indumentária, Nery (2013) nos leva a refletir sobre a funcionalidade das vestimentas em outras culturas, no sentido de classificação social. Esta função nos permite identificar através do traje de uma pessoa a que grupo econômico esta pertence na sociedade. Assim a autora exemplifica:

O egípcio vestia-se com um mínimo de roupas, em função do clima quente e seco. O uso da indumentária no Vale do Nilo distinguia as castas: nudez ou pouca roupa, como somente a tanga, eram sinônimo de pobreza. A casta superior usava uma vestimenta variada, porém de corte extremamente simples. [...] Os ricos adoravam a transparência, que permitia adivinhar a coloração da pele de seus belos corpos. (NERY, 2013, p. 24)

Podemos perceber mais uma vez a influência do clima para utilização das roupas, assim como os primatas cobriam-se para proteger do frio, os egípcios usavam o mínimo de roupas em decorrência do calor. A autora cita como as diferentes peças de roupas de uma determinada população eram essenciais para distinguir as classes econômicas existentes naquela época. A

⁵ Aquilo com que se orna ou enfeita (alguém ou algo).

partir deste contexto pode-se observar que a evolução da indumentária não se deu somente no campo da confecção, mas contribuiu também para ampliar os símbolos, de forma a identificar classes de uma determinada cultura.

Ao analisar o estilo dos egípcios, é possível identificar sutilmente uma preocupação estética na sua indumentária, este efeito estava ligado ao uso de joias e da maquiagem. Porém, esta função estética era fortemente acentuada nas civilizações gregas, onde o belo no sentido de simetria do corpo e seus movimentos eram considerados um ideal a se alcançar. Logo, estas características refletiram na indumentária grega, como afirma Nery (2013):

Pelo exame da indumentária dos gregos é possível conhecer sua mentalidade: a liberdade era visível no modo como o corpo era apenas coberto, porém sem ser apertado. O efeito era estético, não erótico. [...] A indumentária era modelada sempre a partir do retângulo, a sua forma básica, que não precisava de cortes variados nem de costura, e depois drapeada conforme a criatividade individual, chegando a um resultado de beleza inimitável no período clássico. (NERY, 2013, p. 40)

Sobre a perspectiva das funções dos trajes no perpasso histórico das civilizações, agregou-se a indumentária também o caráter estético. Ou seja, além do vestuário ser utilizado com a finalidade de proteção às estações climáticas, como símbolo de força ou poder em determinadas tribos, ou como classificação de poder aquisitivo em algumas sociedades, surge também a preocupação de inserir junto a estas características uma produção estética.

Este contexto histórico nos traz a percepção de que mesmo antes da roupa assumir o papel de figurino como um elemento teatral, sempre existiu um por que da sua utilização. O homem da pré-história não cobriu seu corpo simplesmente por cobrir, mas porque uma força maior o condicionou ao uso de uma vestimenta. Da mesma forma que uma noiva, em determinadas culturas, utiliza um vestido branco quando vai se casar, existe uma justificativa para a indumentária ser um vestido e na cor branca. Analisamos a existência de uma ruptura, no sentido de divisão de períodos e funções da indumentária, e ao mesmo tempo o trajeto que a indumentária se fez ao longo do processo

histórico. No universo teatral essas informações são sempre bem vindas, pois nos apontam direções para a composição do figurino de um personagem.

2.2 Quando o figurino é figurino?

Quando se trata do universo do “vestir-se” é comum encontrarmos as palavras traje, vestuário, e roupa como sinônimos de figurino. Mas se abordarmos de forma conceitual, veremos que uma peça ou um conjunto de peças de roupa só torna-se figurino quando destinados a alguma representação cênica.

Para Pavis, “desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade.” (PAVIS, 2011, p. 168).

Neste contexto, a partir do momento que o homem usa um *black-tie*⁶, por exemplo, para uma ocasião especial, este traje não é denominado figurino. Aproveitando o mesmo exemplo, quando esta indumentária é destinada a uma função cênica onde a caracterização do ator é dada também por meio do figurino, este possibilita a legibilidade citada por Pavis, ou seja, o figurino neste sentido determina a facilidade de leitura de algo, neste caso à leitura visual do personagem que o ator está representando.

A importância da indumentária pode ser observada a partir de uma perspectiva histórica, onde desde épocas pretéritas o ser humano utilizava a simbologia do “vestir-se” para suprir suas necessidades. A caracterização por meio dos figurinos, esta assim intimamente ligada à construção do personagem, a transformação do ator/intérprete, no que será interpretado pelo mesmo. É importante destacar que o figurino é um dos elementos que contribuem para a construção do personagem, pois para este processo é necessário que haja a relação do corpo do ator com o figurino em que ele está vestido. Sobre isso, afirma Pavis:

⁶ É o traje masculino de gala cujas peças são pretas, exceto a camisa, que é branca.

Às vezes se esquecem que o figurino só tem sentido para e sobre um organismo vivo; ele não é apenas, para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo: ora serve o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora, *enclausura* o corpo submetendo-o ao peso dos materiais e das formas, prendendo-o num colarinho tão duro, prendendo-o tanto quanto a retórica ou o alexandrino. (PAVIS, 2011, p. 169)

Ao analisarmos este contexto, quando o autor diz que o figurino não é apenas uma embalagem, mas uma relação com o corpo do ator, podemos nos atentar ao fato de que a palavra *relação*, citada nesta circunstância, diz respeito ao vínculo existente entre ator e o seu figurino. Neste sentido, não se estabelece uma relação consistente, sem que haja contato contínuo do corpo com o que lhe veste ou o que lhe caracteriza como um personagem.

Stanislavski, ao falar sobre o vestir a personagem, enfatiza este raciocínio quando diz:

Eu estava deveras feliz. Mas não era uma satisfação comum. Era uma alegria que brotava diretamente da realização artística, criadora. [...] Fiquei maravilhado. Alegrava-me porque compreendia como viver a vida de outra pessoa, o que significa embeber-me numa caracterização. Isso é um recurso importantíssimo para o ator. (STANISLAVSKI, 2010, p. 47 – 48)

Este relato é resultado da relação estabelecida entre o ator e seu figurino. Para chegar a tal, o figurino se fez como um indispensável elemento inserido no processo de construção do personagem. Surgindo não somente depois do personagem pronto, no sentido de corpo, gestos, aparência, mas como fundamental contribuinte neste processo de criação. Percebemos então, a relevância que o figurino agrega ao personagem quando inserido nos ensaios, pois é por meio destes contatos que se estabelece a relação com o corpo defendida por Pavis.

2.3 Por que usar o figurino?

Assim como a indumentária traz em si um histórico de causa para seu uso, em relação a épocas, povos, e finalidades, o figurino dentro do universo teatral também têm suas contribuições, além das destacadas no tópico anterior deste capítulo. A intenção neste título não é discorrer sobre a evolução do figurino na história do teatro, nem apontar a linha de partida para a sua atuação nos dias de hoje, mas trazer a percepção da representatividade que este elemento tem em cena.

Antes de conhecermos e compreendermos algumas contribuições do figurino para a cena teatral e concepção da personagem, é importante refletirmos sobre a afirmação de Pavis (2011) ao dizer que “o figurino é um elemento que está sempre presente no ato teatral como signo da personagem.” Este signo como o próprio autor define é a união de um significante e um significado, ou seja, a junção do objeto material como elemento significante, com a representação, o sentido que este objeto traz como elemento significado.

Com esta explicação podemos introduzir algumas funções do figurino no universo teatral, sinalizadas por Pavis:

Como o traje, o figurino serve primeiro para vestir, pois a nudez, se não é mais, em nossos palcos, um problema estético ou ético, não é assumida com facilidade. O corpo sempre é socializado pelos ornamentos ou pelos efeitos de disfarce ou ocultação, sempre caracterizado por um conjunto de índices sobre a idade, o sexo, a profissão ou classe social. (PAVIS, 2011, p. 169)

O autor pontua alguns itens referentes à caracterização da personagem, como idade, sexo, profissão, e classe social, neste sentido o figurino assume uma função sinalética, ou seja, um conjunto de sinais que compõem uma comunicação visual. Este conjunto de informações muitas vezes chega antes da fala ou gestos da personagem, possibilitando assim a compreensão do espectador em relação ao personagem.

Nessa perspectiva que o signo teatral torna-se associado à composição do figurino, pois além de transmitir ao público uma mensagem

inicial referente às características da personagem, o figurino por meio dos signos, permite que o espectador compreenda o universo da encenação, bem como o sentido de atribuir ao figurino determinadas cores, cortes, ou referências. A união destas funções está intimamente ligada a toda concepção do espetáculo, além de enriquecer o olhar do espectador sobre a obra.

Para alcançar este resultado é de extrema importância tomar conhecimento sobre o que antecede ao figurino, visto que este é um meio de transmitir informações, faz-se necessário que estas sejam verídicas. Segundo Nery:

Os encenadores atuais muitas vezes não querem se preocupar com as particularidades de épocas remotas, mas é sempre útil saber as causas das modificações da vestimenta para que se possa criar uma síntese. A informação sobre os fatos históricos é indispensável, ajudando a visualizar melhor a situação dramática de peças teatrais de épocas passadas. (NERY, 2013, p. 10)

Assim, como os jornais apuram as fontes de suas informações antes de levar ao alcance do leitor, o figurino também precisa desta revisão antes de compor um personagem que será levado aos olhos do público. Pois este carrega um conjunto de informações sobre época, comportamento, signos, cultura, dentre outras características. Considerando as discussões deste capítulo, o desenvolvimento deste trabalho apresentará como estas reflexões contribuíram para a construção de cenas e personagens no decorrer da minha graduação.

3. O FIGURINO NO PERCURSO DAS MONTAGENS ACADÊMICAS

Este capítulo tem por finalidade explicar sobre a concepção dos figurinos de algumas montagens que participei no decorrer da graduação do curso de licenciatura em artes cênicas. Selecionei os trabalhos realizados, e a seguir relato suas respectivas propostas, apontando em que momento o figurino aliou-se aos demais elementos da construção dos espetáculos. Destaco as motivações, referências, e alguns *feedbacks*, uma vez que grande parte das apresentações se fizeram de caráter avaliativo.

3.1 Romeu e Julieta

A partir da iniciativa de um dos discentes da turma, foi apresentado Romeu e Julieta⁷, sendo este o único trabalho sem cunho acadêmico. O espetáculo teve como referência um jogo de xadrez, onde cada extremo do palco representava o espaço de cada família, ao lado direito do palco a família Montéquio⁸ e ao lado esquerdo a família Capuleto⁹. Justamente para evidenciar este conflito familiar existente no texto shakesperiano, e intensificar a ideia de guerra entre os Montéquios e Capuletos, o figurino de cada família correspondia a cor das peças do jogo respectivamente. Os Montéquios vestiam branco e os Capuletos vestiam preto.

Dada a proposta de montagem, dispensamos o estilo clássico dos figurinos de Romeu e Julieta, que seguem uma linha renascentista. Optamos pela agilidade na aquisição dos figurinos, uma vez que não proveríamos de recursos financeiros destinados à elaboração da indumentária. Por isso aderimos ao figurino um caráter mais neutro possível, em relação à modelagem, estampas, bordados, tecidos. A padronização das peças do vestuário dos personagens fortaleceu para que o impacto visual fosse gerado exclusivamente pelas cores, valorizando assim a proposta do jogo de xadrez.

⁷ Obra do escritor inglês William Shakespeare; Texto adaptado e dirigido pelo discente Cristiano Rodrigues, e apresentado no primeiro semestre de 2015 para o público em geral no IFTO – CAMPUS GURUPI.

⁸ Sobrenome da família de Romeu.

⁹ Sobrenome da família de Julieta.

Todos os personagens, com exceção de Romeu, Julieta e o Bispo, usaram calças de tãtel e blusas de manga longa de acordo com a cor da família que representava. Para dar destaque a Julieta foi usado um vestido de comprimento até os joelhos, e para Romeu uma blusa de manga longa e uma calça de tecido mais leve, enquanto o bispo diferenciou-se por usar, além dos óculos, um sobretudo por cima do conjunto de calça e blusa igual aos dos demais personagens.

É importante destacar o uso das máscaras (figura 1) como composição do figurino em uma determinada cena, onde Romeu e Julieta seriam então apresentados. Neste momento aderimos à máscara veneziana meio rosto como referência aos bailes em que os convidados apresentavam divergências política ou familiar, e por isso usavam as máscaras para esconder suas identidades.

As imagens a seguir demonstram como foi executada a proposta de montagem cênica com referência ao jogo de xadrez. Primeiramente, as cortinas foram divididas de modo que o plano de fundo de cada família ficasse em contraste com a cor de seus figurinos. Assumindo o primeiro lugar nas filas verticais (figura 1), estão os personagens Romeu e Julieta. Na imagem ao lado (figura 2) estão os personagens Julieta e Bispo, observe o sobretudo e o óculos usados para identificação do personagem Bispo.

Figura 1



Figura 2



Fonte: Acervo - IFTO

Para obtenção dos figurinos, exceto às máscaras, recorreremos ao acervo de figurinos do GUETU (Grupo de Teatro da Unirg), enquanto as máscaras foram compradas especificamente para esta montagem.

Dentro o apresentado, em questão da linguagem do figurino, observamos que as soluções encontradas e resoluções da cena perpassam em sintonia do mesmo. Dentro desse contexto, foram utilizados cores para sinalizar uma melhor amplidão da cena. A questão dos signos também é um fator presente, e ao mesmo tempo a organização do espaço cênico no sentido da utilização dos rodapés. Patrice Pavis afirma que, “como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido).” (PAVIS, 2010, p. 164). Todavia, nos momentos da montagem de Romeu e Julieta já me atentava em se pensar no figurino e seus espaços. Ao usar o termo significante, Pavis traz o entendimento para a escolha que usamos nas cortinas, máscaras, peças de roupas como elementos materiais propriamente ditos, enquanto o significado é o sentido ao qual este material está inserido na cena e no figurino dos personagens.

3.2 Vestido de Noiva

O próximo trabalho realizado foi a montagem de Vestido de Noiva¹⁰. Neste, o elenco foi dirigido pela Prof^a Ma. Marli Fernandes Magalhães, que seguiu fielmente a narrativa do texto que apresenta três planos, sendo, da alucinação, memória e realidade. Neste trabalho de montagem trouxemos para o figurino a reflexão do contexto social da época, respeitando a caracterização dos personagens em todos os planos. Contextualizando a década de quarenta, em que as mulheres trajavam saias-tubo, babados e cinturas marcadas, já os homens usavam blazer e calças apertadas, era comum se ouvir muito samba.

Esta foi a segunda montagem que a turma trabalhou com um só texto teatral. Os discentes foram divididos de acordo com os planos, e por núcleos, já que haviam os médicos, repórteres, e os personagens principais representados por diferentes artistas em seus respectivos planos. Os

¹⁰ Peça de Nelson Rodrigues encenada a primeira vez em 1943.

personagens que se repetiam nos diferentes planos eram: Alaíde, Pedro e Madame Clessi.

Nesta proposta surgiram algumas preocupações, uma vez que o texto por si só apresenta uma narrativa complexa, o maior desafio era fazer o público compreender que existiam os três planos e identificar os personagens correspondentes a estes três planos, visualmente falando. Presumamos que o texto não era de conhecimento do público, logo o figurino contribuiu também como um importante elemento para solucionar este anseio, uma vez que:

A partir do naturalismo, surge a preocupação com a adequação do figurino ao personagem, pois deve considerar seus aspectos psicológicos e condição social. O figurino torna-se um apêndice para a interpretação e, assim, assume a sua função de identificar a personagem. (PERITO, 2010, p. 6)

Neste sentido, podemos relacionar a função do figurino defendida por Perito (2010), com a função que buscávamos ao pensar no meio de contextualizar o público com os elementos da dramaturgia de Vestido de Noiva.

Ao explorar sobre o assunto, notei que foi usado da tipologia dos figurinos como vetores-acumuladores, para explicar sobre este método utilizado a fim de deixar claras as informações que queríamos transmitir, Pavis afirma:

A localização das personagens, bastante numerosas nessa peça, exige que o espectador identifique os grupos em conjunto claramente definidos. O uso das roupas implica então uma repetição, uma confirmação e uma acumulação dos índices discriminatórios [...] (PAVIS, 2010, p.168)

Esta repetição e confirmação citadas por Pavis para possibilitar ao público a identificação dos personagens, foram viabilizadas através do figurino utilizado na montagem. Observe a seguir as imagens do elenco e seu figurino:

Figura 3



Fonte: Acervo Pessoal.

As personagens nº 4 e 5 (figura 3) estão vestidas com o mesmo figurino justamente para evidenciar ao público que ambas representam a mesma personagem em planos diferentes. Num segundo momento houve uma mudança de figurino da personagem nº 4 da figura 3, como pode ser observado na figura 4 da personagem 1.

Figura 4



Fonte: Acervo Pessoal.

Os personagens nº 1, 5 e 6 (figura 4) representam Alaíde, nota-se que a nº 5 diferencia-se, pois está inserida no plano da realidade e representa uma Alaíde acidentada. As personagens nº 2, 7 e 8 representam Madame Clessi, uma cafetina. Enquanto as personagens nº 2 e 8 se assemelham no figurino, a nº 7 apresenta um figurino diferente porque sua personagem representava apenas a voz de Clessi, esta não ficava no palco, mas vagando em meio ao público. O personagem nº 3 representa Pedro no plano da memória. O personagem nº 9 representa o Homem que aparece no plano da alucinação e tem a cara de Pedro. O personagem nº 10 representa o namorado e assassino de Clessi no plano da memória, este também tem a cara de Pedro.

Os demais personagens enumerados compõem o núcleo dos médicos, repórteres, e os pais de Alaíde. É notória, segundo a imagem, a caracterização dos médicos com os jalecos, enquanto os repórteres trajam calça e camisa social. As peças utilizadas colaboraram para a identificação dos personagens, em questão de função e espaço.

A aquisição dos figurinos desta montagem deu-se por meio de peças obtidas em brechós, peças pessoais de alguns discentes, e peças do acervo de figurinos da prof.^a Marli Magalhães, uma vez que o grupo não dispunha de um orçamento destinado a confecção dos figurinos.

Neste trabalho é importante citar que foi realizado um laboratório de personagens¹¹. Durante o período de 1h40min., equivalente a duas aulas, nos vestimos com figurinos que não foram exatamente estes expostos nas imagens acima, mas focado no plano da alucinação. Caracterizamos o espaço para um ambiente com clima psicológico e exploramos o núcleo do bordel, com os efeitos das luzes, figurino e músicas. Havia apenas uma regra, não podíamos nos comunicar oralmente.

A experiência do laboratório somou para a construção dos personagens, que já haviam sido definidos entre o grupo. Trabalhamos o caminhar, os gestos, as possibilidades de movimentos que o figurino nos permitia realizar, além da postura e significado que aquele tipo de traje carrega

¹¹ Laboratório teatral, termo criado por Stanislavski para desenvolver exercícios e técnicas para construção da personagem.

e nos encoraja a ousar no comportamento do personagem. Assim defende Pavis: “O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade” (PAVIS, 2010, p. 164 – 165), uma vez que o figurino entra como um elemento participante no processo de construção da personagem.

3.3 Gota d'Água

Este trabalho aconteceu como resultado da interdisciplinaridade das disciplinas de História do Teatro no Brasil, ministrada pelo Prof.º Diogo Sanquetta de Oliveira, e Interpretação Teatral II, ministrada pelo Prof.º Me. Brenno Jadvas. O objetivo do trabalho era escolher uma dramaturgia brasileira e construir a montagem seguindo uma proposta de encenação, para isto a turma foi dividida em grupos.

Apresentadas as instruções, meu grupo, composto por outros quatro discentes¹², decidimos montar o texto Gota d'Água¹³. Adaptamos o texto de modo que permanecessem somente os personagens principais, são eles: Alma (filha de Creonte), Joana (ex-mulher de Jasão), Creonte e Jasão. Nesta adaptação optamos por focar no drama do relacionamento de Joana e Jasão, deixando a abordagem política mais implícita, embora a questão tenha sido citada em algumas breves falas.

Construímos duas versões de Joana, ambas de personalidade forte, porém a primeira Joana representava a mulher que conquistou Jasão, e que fora envolvida por ele também, era uma Joana na fase inicial de um relacionamento, enquanto a segunda Joana, já trazia consigo o sentimento de abandono, e desejo de vingança por Jasão tê-la trocado por Alma.

O texto deixa claro que Joana é uma mulher “dada a macumba”¹⁴, pensando nesta ideia decidimos refletir esta característica no figurino da personagem. Usamos saias longas e de giras, que estão presente no

¹² Colegas da turma: Amanda Carolina, Cristiano Rodrigues, Leandro Sampaio e Vanessa Rodrigues.

¹³ Peça baseada na tragédia grega Medéia; Escrita em 1975 por Chico Buarque e Paulo Pontes.

¹⁴ Frase retirada de uma fala original de Creonte a Jasão.

Candomblé e na Umbanda¹⁵, na cor amarela acrescida de uma regata branca para a composição da primeira Joana (Figura 5), a escolha das cores foi para representar a fase mais alegre de Joana. A composição da saia na cor vermelha acrescida de uma regata preta foi para representar a segunda Joana (Figura 6), as cores mais fortes simbolizam seu estado de fúria em decorrência do abandono, troca e desprezo. Veja nas imagens a seguir:

Figura 5



Figura 6



Fonte: Fernando França.

Antes de definir de fato que estes seriam os figurinos das Joanas, recorreremos a pesquisas para conhecermos o comportamento da entidade representada através da personagem, a fim de trabalharmos seus movimentos ao trajar este figurino e projetar uma atmosfera ritualística para a composição da cena. Entrevistamos algumas pessoas do universo das matrizes africanas, assistimos a vídeos, visitamos locais e fizemos uso das saias longas nos ensaios, ressaltando a ideia de ajuste do personagem ao figurino, como citado por Pavis anteriormente. Aos demais do elenco recorreremos ao acervo pessoal dos integrantes do grupo, e ao aluguel de algumas peças.

Jasão é um personagem com 30 anos de idade, compositor de samba e malandro. Para sua caracterização usamos dois figurinos, pois a cena final era do seu casamento com Alma. O primeiro figurino foi composto por uma calça social branca, acompanhada de uma camisa de manga longa estampada

¹⁵ Religiões de matrizes africanas, para aprofundar no assunto sugiro a leitura de Vagner Gonçalves da Silva (Candomblé e Umbanda).

e sapato social (figura 5), para o segundo figurino de Jasão permaneceu a calça social branca, com camisa preta e um paletó na mesma cor da camisa (Figura 7). Para Creonte usamos terno preto (Figura 7), porque além de ser o traje apropriado para o casamento, representava também seu status social, pois Creonte é um empresário rico e dono do conjunto habitacional onde vivem a maioria dos demais personagens. Para a personagem de Alma (Figura 7) foi usado um vestido rosa, curto, justo e de estampa floral para ressaltar as características de uma mulher mais nova em relação a Joana, bonita, e filha do rico Creonte.

Figura 7



Fonte: Fernando França.

É interessante perceber como as cores e estampas proporcionam a caracterização e elevação de uma cena. O figurino tem assim o papel de dar corpo e vida para alguns locais, no sentido de colocarmos saias floridas e longas para nos reportarmos as questões dos terreiros fazendo analogia as gírias e rodas de religiões de matrizes africanas. Sobre esta influência Pavis afirma que, “o figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator.” (PAVIS, 2010, p. 165). Percebemos como este elemento transporta o público para um determinado espaço.

3.4 Duo – Rompendo o Silêncio

Este trabalho foi culminância da disciplina de Técnicas de Dança II, ministrada pelo Prof.^o Diogo Sanquetta de Oliveira, como resultado parcial da pesquisa sobre dança-teatro¹⁶. Após a pesquisa e seminário a respeito do assunto, tivemos que criar uma cena seguindo as técnicas de dança-teatro, sendo o tema desta cena livre a escolha de cada grupo.

Esta montagem foi composta por mim e a discente Vanessa Rodrigues, sob o olhar externo de outro colega¹⁷. Ao pensar num possível tema tentamos encontrar um de agrado comum entre nós duas. Então decidimos trabalhar a temática de violência doméstica contra a mulher. Esta cena foi composta por muitos signos, estes inseridos nos objetos cênicos que compunham a cena, no efeito da iluminação, na escolha das músicas, e da mesma forma no figurino.

A cena foi construída em ciclos, para melhor compreensão da organização das fases apresento o *release*¹⁸ do trabalho: “Duo Rompendo o Silêncio, traz em sua performance de dança-teatro os ciclos da violência doméstica. O encontro, o encanto, um sim que abre porta ao desencanto, a dor, e ao silêncio. Mulheres marcadas, por agressões físicas, psicológicas, morais, covardemente violentadas, a roupa rasgada, a pele marcada, a faca apontada, corpos castrados, almas dilaceradas, acorrentadas em dor na prisão do silêncio, o silêncio da vergonha... o silêncio do medo.”¹⁹

O primeiro ciclo refere-se a tudo que resulta no casamento, ou seja, os encontros, o encanto, a conquista, o envolvimento, a entrega, enfim o momento feliz. O próximo ciclo abre porta às agressões, a violência, as marcas físicas e psicológicas que destroem todo o sonho idealizado de um casamento, o que gera medo e por consequência o silêncio. Este ciclo finaliza num ato de

¹⁶ Termo originado da coreógrafa alemã, Pina Bausch.

¹⁷ Cristiano Rodrigues.

¹⁸ Release é uma palavra em inglês que significa lançamento, no caso refere-se a um material informativo, uma espécie de resumo do trabalho em questão.

¹⁹ Release de autoria das artistas-discentes Bruna Fontes e Vanessa Rodrigues, para divulgação do trabalho.

encorajamento, resistência, e companheirismo que uma atriz deposita a outra na cena.

Fizemos a utilização de um único figurino em toda a cena, peça esta que compramos já pronta após um pesquisa em lojas da cidade, sendo este um vestido da mesma cor e modelo para nós duas, juntamente com um véu branco sobre os cabelos. Em referência aos vestidos de casamento, escolhemos um modelo todo rendado e forrado, com a saia no comprimento *midi*²⁰ para dar mais conforto nos movimentos que seriam executados. Acrescentamos mais uma simbologia presente na cor do vestido que foi rosa. Além de a cor rosa ser culturalmente atribuída às questões femininas como, por exemplo, a Prevenção do Câncer de Mama, ao pesquisar sobre o significado da cor encontramos relações aos sentimentos de fragilidade, delicadeza, romantismo e ingenuidade. Veja abaixo a imagem do figurino:

Figura 8



Fonte: Acervo Pessoal.

²⁰ Modelo de saia com o comprimento abaixo dos joelhos.

Neste sentido mesclamos o tecido e a cor para sinalizarmos duas temáticas, são estas o casamento e a fragilidade feminina. Esta inter-relação despertou a curiosidade do público. Ao final da apresentação fomos questionados a respeito da cor dos vestidos, do por que estes não serem brancos como os de casamento, comentário seguido de um elogio pelo forte impacto visual que as imagens causaram pela intensidade do tom de rosa. Explicamos a razão da escolha deixando clara a intenção da representação dos signos.

Contudo, podemos perceber a influência do referencial teórico abordado no primeiro capítulo deste trabalho, aplicado a concepção dos figurinos utilizados para compor o personagem e enriquecer a cena teatral ao decorrer da trajetória acadêmica.

4. O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO “Meu Verdadeiro Ódio”

O presente capítulo será explanado a partir da experiência de criação do espetáculo “Meu Verdadeiro Ódio”²¹.

A disciplina em questão apresenta em seu plano de ensino alguns objetivos a serem alcançados, destaco dois entre estes que são: Aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo do curso na montagem de um espetáculo, em áreas como atuação, direção, cenografia, indumentária e iluminação; Orientar o discente em um trabalho de pesquisa prática corporal e dos elementos de cena para preparação, produção e apresentação de um espetáculo para um público externo. No primeiro caso, metodologicamente, cada discente da turma foi delegado a uma função que componha o espetáculo, sendo esta escolha livre a partir de sua preferência, assim como a opção de além de empenhar um papel técnico participar também na atuação.

Enquanto no segundo caso trata-se do aprimoramento de cada uma destas funções, no sentido de pesquisa, preparação, experimentos e também no pensar no espetáculo como uma produção cultural, uma vez que um dos objetivos é apresentá-lo a um público externo. Definidos os responsáveis por cada elemento técnico, o trabalho foi construído por meio de um processo colaborativo, que parte da escolha do tema até os detalhes finais para a apresentação do espetáculo. Segundo o professor da disciplina o processo colaborativo aproxima-se do trabalho construído com o grupo do Teatro da Vertigem²².

Como o objeto de pesquisa do presente trabalho é o figurino, obviamente escolhi trabalhar nesta função, mas para chegar a um resultado físico e teórico, é necessário entender o processo do espetáculo no geral. A seguir serão apresentadas as experiências para chegarmos a uma definição.

²¹ Nome sujeito a alterações; Espetáculo construído junto à disciplina de Montagem Cênica, da turma do 7º período/2018 do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, IFTO – CAMPUS GURUPI, sob orientação do Profº Me. Brenno Jadvas.

²² Criado em 1992, liderado pelo diretor Antônio Araújo, o grupo trabalha com de produção de obras coletivas.

4.1 A escolha do tema

Inicialmente partimos da ideia de lançar sugestões, sendo estas fornecidas por textos de autores já conhecidos, textos de autoria de alguns dos colegas da turma, e algumas propostas de temas sem necessariamente existir um texto. O acordo que entramos desde o princípio foi o de construir algo que tivesse a nossa essência, ou seja, justamente por ser um trabalho de caráter coletivo optamos por ouvir e incluir nesta construção as particularidades e desejos de cada um dos envolvidos.

Seguindo sempre o conceito de coletividade, esse primeiro momento foi de total escuta às ideias propostas. Foram levantados tópicos referentes a possíveis temas. É interessante dizer que tivemos um tempo para elaborar as propostas individualmente antes de apresentar ao grupo. Surpreendentemente as ideias seguiram um mesmo caminho, todas se referiam a problemáticas social e familiar, e ambos os casos levavam a conflitos psicológicos. Sob orientação do professor, cada estudante expôs sua preferência em relação à função que desejava exercer, ainda sem compromisso, uma vez que não tínhamos uma dramaturgia definida.

Nos encontros seguintes levamos textos, discutimos sobre eles, mas não encontramos nada que agradasse ao grupo no geral. Partimos para alguns exercícios práticos. Na base do improviso, caminhamos pelo espaço a fim de criar situações relacionadas às sugestões já propostas no início do processo. Foram construídos pequenos diálogos e conflitos que resolvemos lapidar num segundo momento. Nos dividimos em grupos e escolhemos algumas ideias para elaborar melhor e apresentar num formato de cena, pensando nas características do personagem, no que gerou aquele conflito e qual seria o resultado disso. Cada experiência foi absorvida e agregada ao processo.

Ainda com a dramaturgia vaga, e a preocupação crescente, experimentamos escrever alguns diálogos, algumas cenas e até mesmo a descrição de personagens que gostaríamos de ver em atuação. Neste momento já tínhamos mais uma decisão, que não trabalharíamos um texto pronto e conhecido, mas sim algo autoral como resultado dessas experiências e construção coletiva.

A essa altura do processo já confirmamos as funções de cada um, incluindo direção e dramaturgia. Com a coleta de propostas de todos os exercícios, e ideias discutidas, nosso dramaturgo começou a elaborar o texto com cenas mais organizadas no sentido de conexão de quadros e personagens, e o próximo passo dado sob orientação do diretor, foi experimentar os personagens para encontrar quem se encaixaria com qual.

A peça é dividida em dois núcleos, o primeiro denominado “Eternos”, composto por personagens que representam sentimentos como a Morte (Hel), Vida (Prometeu), Sonho (Sandman), Esperança (Pandora) e a Criação. Este lado da história é destinado a reflexões, questionamentos existencialistas, e por isso um universo mais psicológico. O segundo núcleo é o do cotidiano, onde serão tratadas as problemáticas social e familiar, este é composto por dois irmãos, Nick e Enzo, uma senhora, dona do bar, chamada Rosinha, e uma outra família com mãe (Maria), filha (Joana) e avó (Amélia), sendo esta avó uma senhora isquêmica.

4.2 O figurino

Observando a sala de trabalho com a construção da dramaturgia, surgiram inquietações de como aconteceria a composição do figurino. Então, notei que o universo pré-definido da dramaturgia envolvia conflitos familiares, o que por si só abria um grande leque para a caracterização do figurino, especialmente em relação à época da história.

A partir de um universo e elenco definidos, iniciei minhas pesquisas para o seminário que apresentamos em defesa da função que escolhemos. Realizei esta pesquisa em dupla com a discente Tainara Ferreira, que também se responsabilizou pela função de figurino. Juntamente a nós, outras duas colegas²³ escolheram ficar com esta função, porém realizaram suas pesquisas e exposição de propostas separadamente, a fim de apontar uma visão diferente da nossa para o figurino da montagem.

²³ Hildete Castro e Orcilene Torres.

4.2.1 Apresentação da proposta

Ao criarmos um material visual para exposição da nossa proposta ao grupo, relemos parte do texto do espetáculo que já nos havia sido entregue, para compreendermos as características dos personagens em termos social, psicológico e a reflexão resultada no seu estilo de se vestir, bem como a época em que está inserida a dramaturgia.

Fizemos esta análise por núcleos, a começar pela família das mulheres, onde temos as personagens de Amélia, Maria e Joana. Amélia é uma senhora que teve a filha (Maria) muito jovem, e a abandonou com a mãe em busca de estabilidade financeira para criar a filha. Atualmente é uma senhora isquêmica, dependente de remédios para a memória, bem humorada, e que gosta de fazer tricô. Com estas informações aderimos ao seu figurino a composição de uma calça social, blazer, sapato de boneca, óculos e uma bolsa.

Observamos que Maria é uma personagem que na maioria do tempo aparenta estar amargurada e magoada devido à ausência da mãe. Além destas características, como dona de casa, solteira, refletia uma imagem de mulher sem muita vaidade, então seu figurino é composto por um vestido de malha simples, acrescido de um avental e chinelo. Joana, sua filha, é uma adolescente rebelde que revive os passos de sua avó (Amélia) ao engravidar jovem também. Definimos um estilo rebelde para Joana, com o uso de short com meia calça, bota tratorada, camiseta e acessórios como colar e piercings.

No núcleo do bar estão inseridos os personagens de Dona Rosinha, e os irmãos Nick e Enzo. Rosinha como dona do bar é uma senhora observadora, simpática e vaidosa, está sempre atenta aos diálogos que acontecem em seu estabelecimento e interage de alguma forma com seus clientes. O figurino de Rosinha consiste num vestido estampado, uma sandália de salto baixo, óculos, e um lenço na cabeça acrescido de acessórios como brincos e pulseiras.

Nick e Enzo são órfãos, sendo Nick o irmão mais velho. O texto deixa subentendido que Enzo guarda uma mágoa de seu irmão e que existe

um conflito entre os dois, além de deixar evidente que Enzo teria retornado da cidade grande depois de formado como jornalista e já bem sucedido. Então relacionamos a Enzo um estilo esporte fino com o uso de uma camisa, calça jeans e sapatênis, e a Nick, um estilo informal, diferenciando de seu irmão apenas por usar camiseta no lugar de camisa.

O núcleo dos Eternos é composto por cinco personagens, em que quatro destes, com exceção da Criação, receberam codinomes para representação da Vida, Morte, Sonho e Esperança. Para estes personagens imaginamos um universo mais fantasioso, no sentido de usarmos figurinos que fogem do que é comum no cotidiano.

A princípio determinamos cores para cada um deles, recorremos ao conhecimento popular, ao atribuir estas cores à simbologia destes sentimentos. Neste sentido, a morte é representada pela cor preta, em referência a tudo que é sombrio e por assim dizer negativo. Para a vida escolhemos a cor branca em referência a algo puro e inocente, para a esperança aderimos à cor verde como representação de crescimento e da própria esperança, e para o sonho atribuímos a cor marrom que sugere segurança e conforto.

Depois de definidas as cores, pensamos nas formas, envolvemos tecido em torno do corpo de cada personagem, de modo a não deixar explícita a modelagem da peça, de uma forma improvisada, pois este figurino ainda fazia parte de um experimento que usamos no ensaio aberto do espetáculo, uma vez que a intenção era que os figurinos deste núcleo fossem mais elaborados e até mesmo confeccionados, enquanto ao do núcleo de rotina os figurinos foram obtidos em brechós e peças do uso pessoal do elenco.

5. O OLHAR DOS DISCENTES EM RELAÇÃO AO FIGURINO TEATRAL

Neste capítulo, ressalto o que me instigou a pesquisar este tema. Foi elaborado um formulário, em que criei as questões com base na minha observação aos trabalhos apresentados e seus processos de montagem, onde minha inquietação fora causada ao perceber que diferente do texto ou da encenação, por exemplo, o figurino só surgira no processo nas vésperas da apresentação do espetáculo.

No intuito de compreender a visão dos discentes de Licenciatura em Artes Cênicas, em relação às questões que envolvem o figurino, foi elaborado um formulário em formato digital que fora aplicado no período do dia 25 de maio ao dia 27 de maio de 2018.

O formulário teve o total de 24 colaboradores para respondê-lo, divididos entre as quatro turmas que compõem o curso, são estas o primeiro, terceiro, quinto e sétimo período.

Quando questionados sobre participarem de algum grupo teatral ou grupo de extensão, o resultado obtido foi bem equilibrado, pois como apresentado no gráfico abaixo (Figura 9), os que participam equivale a uma diferença menor em relação aos que não participam. Ao inserir esta questão, presumi encontrar contrastes nas respostas das posteriores, visto que um grupo de extensão/teatro não tem o caráter acadêmico, no sentido de trabalhar seus processos com determinada finalidade.

Você participa de algum grupo de extensão/teatro?

24 respostas

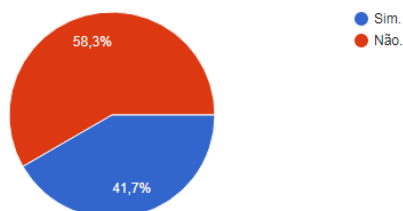


Figura 9

Em seguida, ao questioná-los sobre os elementos que eles se atentam quando tem o primeiro contato com um espetáculo, notei que a maioria volta à atenção a interpretação do ator, e o figurino assume assim um plano secundário junto ao cenário, em relação aos demais elementos, como dramaturgia e iluminação. Observe nos gráficos:

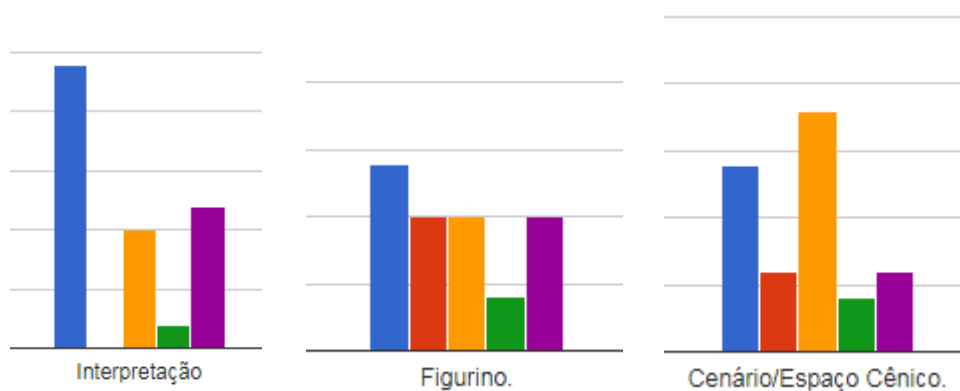


Figura 10

A respeito desta percepção, Pavis afirma que “o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais “invasores” como o cenário ou os figurinos, e por fim por aquilo que autoriza a própria percepção: a iluminação.” (PAVIS, 2010, p. 119). Podemos por meio desta pesquisa constatar esta afirmação.

Outro ponto interessante a se levantar, é sobre as funções que estes discentes encarregam ao figurino quando o escolhem para composição de um personagem. Suas respostas dedicam atenção especialmente à época da obra, movimentação em cena e agilidade nas trocas de figurino. Percebe-se uma preocupação estritamente relacionada à praticidade das peças, neste aspecto, vale redobrar a pesquisa na composição do figurino, de modo a alcançar a complementação num resultado estético e ao mesmo tempo prático. Veja no gráfico abaixo:

Ao pensar no figurino de algum personagem, em que você se atenta:
(Marque até 3 opções.)

24 respostas

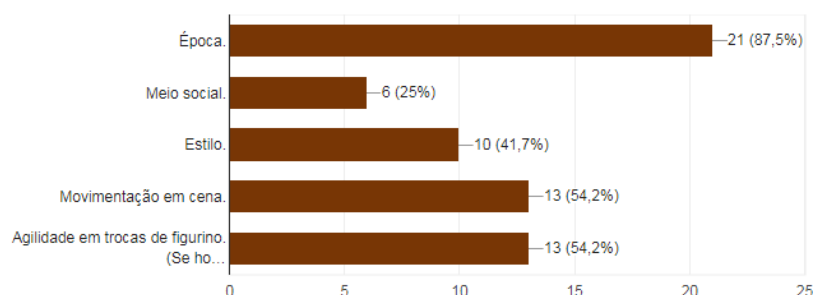


Figura 11

Partindo para uma dissertativa, é possível identificar um conhecimento não muito profundo às questões do figurino como elemento teatral, visto que ao questioná-los se eles consideram importante a influência do figurino na composição de um personagem, obtive respostas semelhantes, e não muito descritivas, como demonstra a imagem abaixo:

O quão você considera importante a influência do figurino na composição de um personagem?

24 respostas

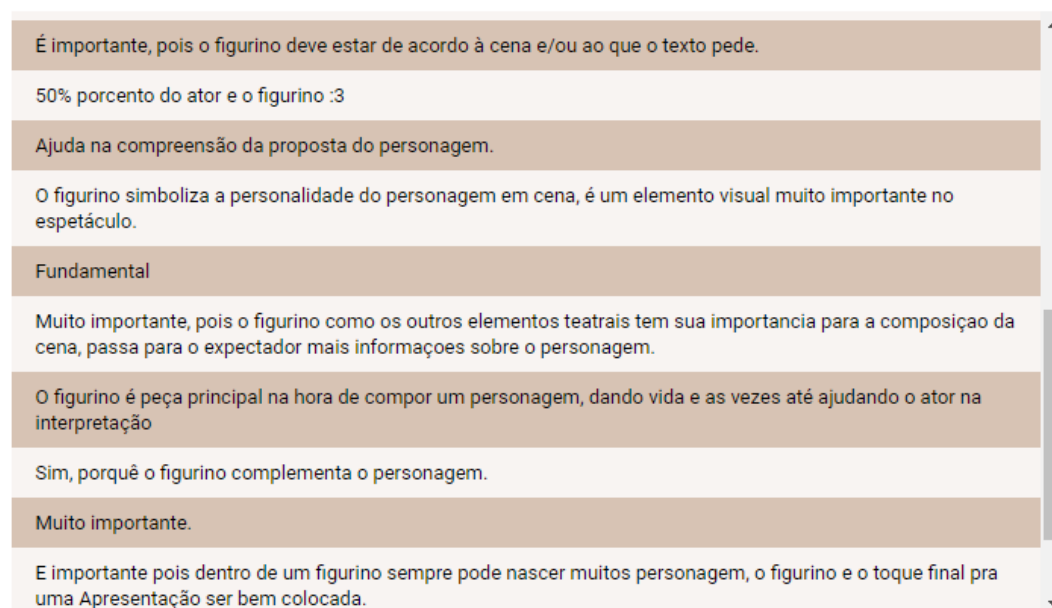


Figura 12

A coleta destas informações justifica a resposta da última questão, quando a maioria, em exceção de um discente que respondeu ao formulário, afirmam interesse em haver mais abordagem sobre o figurino ao longo do percurso acadêmico.

Você gostaria que houvesse mais abordagem sobre figurino na sua caminhada acadêmica?

24 respostas

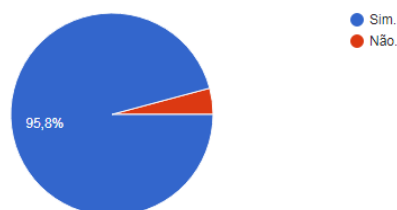


Figura 13

É compreensível o interesse, visto que ao buscar referências para embasar esta pesquisa, encontrei muitas informações às quais não tive acesso dentro dos conteúdos curriculares, tendo estas informações um valor significativo quando inseridas a perspectiva do figurino teatral.

Neste sentido, estimo que os colaboradores desta entrevista enquanto acadêmicos, ao obter um conhecimento sobre figurino que acompanhe suas pesquisas em relação às outras áreas do universo teatral, por exemplo, integrar a pesquisa do figurino ao passo que se propõe o estudo de um encenador, torna possível a compreensão e valorização deste elemento no contexto teatral.

6. CONCLUSÃO

Ao iniciar a pesquisa, procurei por referências bibliográficas sobre figurino na biblioteca do Instituto²⁴. Neste momento me deparei com a primeira adversidade, pois o acervo de livros com abordagem neste tema não era numeroso ou diversificado. Logo, relatei este problema como possibilidade de justificativa para não haver pesquisas de Trabalhos de Conclusão de Curso a respeito do figurino.

Considerando o fato acima, elaborei o formulário para compreender o ponto de vista dos discentes do curso de Licenciatura em Artes Cênicas em relação ao elemento figurino, e pude notar através dos resultados, em comparação à minha experiência pessoal enquanto acadêmica, como a ausência da abordagem reflete no nosso fazer artístico e na visão de espetáculo como um todo. Pois, por meio das respostas obtidas é evidente que o discente enquanto participante e criador de montagens cênicas no percurso acadêmico, tem certa noção do papel que o figurino agrega ao espetáculo e personagem, a questão é que esta noção ainda é mínima. Como observado no gráfico da *Figura 12* deste trabalho, a falta de argumentação reflete o quão o discente está envolvido neste universo, e nesta generalização eu me incluo por compartilhar do mesmo pensamento antes de indagar nesta pesquisa.

Quando comecei a explorar as leituras acerca do tema, a fim de desenvolver o presente trabalho, me atentei a detalhes que inconscientemente foram praticados no processo de concepção dos figurinos das montagens aqui expostas, pois, de certa forma houve uma intencionalidade nas escolhas das peças dos figurinos, porém sem referências conceituais como base destas intenções. As pesquisas bibliográficas me levaram a percepção de que um elemento cênico seja ele uma cenografia, uma sonoplastia, ou qualquer outro elemento como também o figurino, não está em cena simplesmente ao acaso. Existe uma justificativa, um contexto, um símbolo que faz jus à sua presença no espetáculo. Esta percepção permitiu-me identificar e correlacionar estas características nos trabalhos que apresentei enquanto discente.

²⁴ Instituto Federal do Tocantins – CAMPUS GURUPI.

Neste sentido, afirmo a defesa deste trabalho, com o intuito de que assim como o aprofundamento desta pesquisa ampliou meu olhar e conhecimento sobre o tema figurino, de modo a compreendê-lo numa esfera histórica e representativa, o resultado desta propicie aos demais acadêmicos do curso um ponto de referência e interesse de busca pelo tema, a fim de especializar sua formação artística e docente. Ressalto novamente que este interesse já é existente, dada a exposição do gráfico da *Figura 13*.

Em suma, creio que este trabalho atingiu o objetivo de trazer a reflexão de como o figurino é um elemento tão importante no universo teatral quanto a interpretação, ou outros elementos aos quais são dedicados mais tempo de lapidação e pesquisa. Deste modo, afirmo que o presente trabalho contribuirá como um material instigante para a procura do tema, visto que foram apontados caminhos para tal.

7. REFERÊNCIAS

MATIAS – PEREIRA, José. **Manual de Metodologia da Pesquisa Científica**. São Paulo: Atlas, 2012.

NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária: Subsídios para a criação de figurino**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERITO, Renata Zandomenico. **A Criação do Figurino no Teatro**. Santa Catarina, 2010.

Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas. 2017.

SILVA, Ursula de Carvalho. **História da Indumentária. Apostila de Projeto de Coleção**. 2ªEd. Araranguá/SC, 2009: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Campus Araranguá.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.