



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

AGAMENON BOMFIM DE ABREU

GAVETA DE IDEIAS:

Um ponto de vista de processos criativos em figurino no teatro em Salvador

Salvador - Bahia

2017

AGAMENON BOMFIM DE ABREU

GAVETA DE IDEIAS:

Um ponto de vista de processos criativos em figurino no teatro em Salvador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^ª Eliene Benício Amâncio Costa

Salvador - Bahia

2017

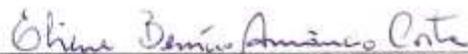
Agamenon Bomfim de Abreu

GAVETA DE IDEIAS: UM PONTO DE VISTA DE PROCESSOS CRIATIVOS NO
TEATRO EM SALVADOR

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 17 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora



Prof.ª Dr.ª Eliene Benicio Amâncio Costa (Orientadora)



Prof. Dr. Erico José Souza de Oliveira (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Roberto Santos Sampaio (UFS)

AG259 ABREU, Agamenon Bomfim de
GAVETA DE IDEIAS: Um ponto de vista de processos criativos
em figurino no teatro em Salvador / Agamenon Bomfim de ABREU. -
- Salvador, 2017.
137 f. : il

Orientador: Eliene Benício Amâncio Costa.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2017.

1. Processos criativos. 2. Figurinos de teatro. 3.
Figurinistas em Salvador. 4. Núcleo do TCA. 5. Grupo Viapalco.
I. Benício Amâncio Costa, Eliene. II. Título.

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos os profissionais da criação em arte teatral – diretores, figurinistas, cenógrafos, aderecistas, maquiadores, bem como aqueles profissionais que materializam as ideias dos criadores ao mesmo tempo que criam também, principalmente os cenotécnicos e costureiras.

Dedico também, em memória, aos figurinistas Gilson Rodrigues e Zé Maria, os quais, exímios ilustradores, artistas plásticos, que contribuíram profundamente com o figurino e os bastidores do teatro feito em Salvador.

Estendo ainda esta dedicatória às grandes costureiras e modelistas de figurinos de teatro, as quais, vejo muito bem representadas na figura de Lina Lemos, Guida Maria e Dora Moreira – estas, com maestria, dão forma palpável à imaginação de muitos criadores.

Para finalizar, dedico esta dissertação também a minha mestra e múltipla artista Zoíla Barata, a quem tanto me acolheu e me iniciou no mundo da técnica teatral.

AGRADECIMENTOS

Serei sempre grato aos meus amados pais Paulo Abreu e Irandy Bomfim, pelos alicerces erguidos em minha vida, através dos esforços empenhados na educação minha e dos meus irmãos.

À minha querida irmã, Arlane, fiel escudeira e produtora/quase agente do meu dia-a-dia e de muitos intentos artísticos que necessito do seu apoio.

Ao amigo de muitas horas e momentos difíceis, belos e felizes da minha vida, Enio Rodrigues – ele tem me ensinado a observar o outro, com o olhar e o gesto da generosidade e humildade.

A Apolo Matos Cardoso Bomfim de Abreu e à sua mãe Ísis Carla por todo apoio em todos os momentos que exigiam colaboração e compreensão.

À minha orientadora, Eliene Benício, por aceitar trilhar comigo esta jornada, mesmo quando a mesma era apenas um anteprojeto.

Aos professores da banca Érico José e Roberto Sampaio pela generosidade e atenção no olhar e trato neste processo de mestrado.

A todo o PPGAC pelos os retornos e orientações dispensados nos momentos oportunos e pela sua equipe de professores.

Ao meu grupo Viapalco, Andréa Rabelo, Fábio Neves, Ive Alencar, Nayara Homem e João Lima, pela paciência e compreensão nas minhas ausências durante as escritas e pesquisas deste trabalho.

Aos queridíssimos amigos e colaboradores nas entrevistas e outros dados: Diana Moreira, Zuarde Júnior, Miguel Carvalho, Moacyr Gramacho, Zoíla Barata, Ari Barata, Roberto Assis, Rino Carvalho, Thiago Romero, Hilder Soares, Luiz Santana, Maurício Martins, Euro Pires e J. Cunha, Gildon Oliveira, Ciro Sales, Vanessa Mello, Jussara Mathias, Francisco Medeiros e Luiz Sérgio Ramos.

Aos tantos outros queridos amigos, entre eles Guilherme Hunder e Camila Guilera.

Aos funcionários do Centro Técnico e ao Setor de Documentação e Pesquisa do Teatro Castro Alves e à administração do Teatro Castro Alves.

Sou feito de retalhos. Pedacinhos coloridos de cada vida que passa pela minha e que vou costurando na alma. Nem sempre bonitos, nem sempre felizes, mas me acrescentam e me fazem ser quem eu sou.

Em cada encontro, em cada contato, vou ficando maior.... Em cada retalho, uma vida, uma lição, um carinho, uma saudade... que me tornam mais pessoa, mais humano, mais completo.

E penso que é assim mesmo que a vida se faz: de pedaços de outras gentes que vão se tornando parte da gente também. E a melhor parte é que nunca estaremos prontos, finalizados... haverá sempre um retalho novo para adicionar à alma. [...]

Cora Coralina

RESUMO

Neste trabalho, dedico-me aos processos criativos em figurinos, exclusivamente aqueles destinados à cena teatral, de artistas atuantes no teatro de Salvador, e, em especial, dos figurinistas que contribuíram com as montagens do Núcleo do Teatro Castro Alves. Com uma breve contextualização histórica, na qual o figurinista é colocado em evidência, utilizo de metáforas para tratar da criação dentro do universo do figurino teatral. Através dos autores pesquisados e entrevistas feitas com artistas do *métier* do espetáculo, foi possível tangenciar questões referentes ao estudo e entendimento da imagem e do trabalho do figurinista. Como estudo de caso, analiso a experiência criativa de um dos profissionais que atuaram no Núcleo, bem como a minha, estabelecendo debates e pontos de intersecções entre ambos. Pretendo, desta maneira, contribuir para a visibilização de processos criativos em figurino de teatro, considerando a importância de apontamentos históricos e técnicos, em particular aqueles ligados ao fazimento do figurino. Trata-se de uma pesquisa qualitativa que valoriza o singular e a subjetividade de pesquisandos e pesquisadores, e que visa promover o encontro do pesquisador consigo mesmo, com os dados encontrados e com os sujeitos. Através desta pesquisa, deparei-me com a dificuldade em materializar e traduzir o ato criador em termos científicos. Ainda assim, em estado de aproximação do mesmo, apresento uma perspectiva singular, mobilizando subjetividades pelo viés de metáforas, sociologia, semiologia, cartografia, filosofia, histórias de vida, etc.

Palavras-Chave: Processos. Criatividade. Figurinos. Teatro.

ABSTRACT

In this work, I dedicate myself to the creative processes in costumes, exclusively those designated to the theatrical scene, of artists working in Salvador, and, in particular, of the costumers who contributed with the plays of 'Núcleo do Teatro Castro Alves' project. With a brief historical context, in which the costume designer is put in evidence, I use metaphors to deal with creation within the theatrical costumes' universe. Through the researched authors and interviews with artists of the show's *métier*, it was possible to tangle questions regarding the study and understanding of the image and the work of the costume designer. As a case study, I analyze the creative experience of one of the professionals who worked at the Núcleo, as well as mine, establishing debates and points of intersection between both. In this way, I intend to contribute to the visualization of creative processes in costumes, considering the importance of historical and technical notes, in particular those related to the costume design. It is a qualitative research that values the singularity and the subjectivity of researched and researchers, and aims to promote the encounter of the researcher with herself, with the data found and with the subjects. Through this research, I have come across the difficulty of materializing and translating the creative act in scientific terms. Still, in a state of approximation of the same, I present a singular perspective, mobilizing subjectivities by the bias of metaphors, sociology, semiology, cartography, philosophy, life stories, etc.

Keywords: Process. Creativity. Costumes. Theatre

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esboço de figurino para “Os Iks”, Zuarte Júnior, 2002.....	71
Figura 2 - Foto de Isabel Gouveia para o espetáculo “Os Iks”, em cena: Evani Tavares, Ray Alves e Carlos Betão	76
Figura 3 - Foto de Isabel Gouveia para o espetáculo “Os Iks”, em cena: Zé Carlos e Carlos Betão.....	76
Figura 4 - Primeiras propostas de figurino para “Circocicleta” por Agamenon de Abreu.....	82
Figura 5 - Primeiras propostas de figurino para “Circocicleta” por Agamenon de Abreu.....	82
Figura 6 - Novos esboços para “Circocicleta”.....	84
Figura 7 – Esboço definitivo do figurino de Circocicleta	86
Figura 8 - Esboço definitivo do figurino de Circocicleta	86
Figura 9 - “Os Iks”. Evani Tavares em cena	89
Figura 10 – “Os Iks”. João Lima, Carlos Betão e Ray Alves.....	89
Figura 11 - Foto do espetáculo “Circocicleta”. Em cena: Ive Alencar, Agamenon de Abreu, Fábio Neves, Nayara Homem e Andréa Rabelo.....	90

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BTCA	Balé do Teatro Castro Alves
COFIC	Comitê de Fomento Industrial de Camaçari
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
ICBA	Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Instituto Goethe
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
OSBA	Orquestra Sinfônica da Bahia
TCA	Teatro Castro Alves
UFBA	Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 INTRODUÇÃO	20
1.1 Construindo e Abrindo o Guarda-Roupa	22
1.1.1 As agulhas e as linhas: perspectivas históricas	23
2 COM QUE ROUPA EU VOU: DIÁLOGOS POSSÍVEIS	33
2.1 Gaveta de Ideias – Processos de Criação.....	40
3 CARTOGRAFIA DE ARTISTAS DOS BASTIDORES	50
3.1 Os figurinistas atuantes.....	56
4 A EXPERIÊNCIA E UM PONTO DE VISTA DA CRIAÇÃO	58
4.1 O museu interno de Zuarde.....	64
4.2 Viapalco – Circocicleta e a criação na mobilidade com palhaçaria.....	77
5 UM ALINHAVO ENTRE EXPERIÊNCIAS	88
5.1 Pontos de cruz entre processos criativos	91
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	96
APÊNDICES	104
ANEXOS	117

APRESENTAÇÃO

Exponho aqui algumas palavras que dizem do lugar de onde parti para encontrar com o objeto dessa dissertação de mestrado.

Inicialmente, guardo sempre na memória o espetáculo solo da atriz e diretora Rita Assemany “A Casa da Minha Alma”, dirigido por Márcio Meireles. As palavras escritas pela dramaturga Aninha Franco para, no momento em que se refere ao figurino, até hoje ressoam em mim e me dão uma real sintonia do que podemos pensar e repensar do significado das roupas que usamos ou que vemos usarem:

Como manda o figurino? Como fugir do que o figurino manda? Paletós empresários, noivas vestidos, loucos farrapos de pano pensamento, polícia farda arma? Somos figurinistas incessantes de nós mesmos: festa pano legal, praia maiô, trabalho farda. A nudez para fazer amor como manda o figurino. Corpo, figurino da alma. [...]. Se eu mudo a roupa, eu mudo? Se eu corto o cabelo, eu mudo? Se eu mudo, eu mudo? Alguns não percebem. Tá bom de todo mundo procurar o que fazer, e fazer como manda o figurino. Fazer boa figura, fazer má figura, fazer triste figura, mudar de figura, ser uma figura como manda o figurino. O figurino impõe o personagem. Quem pode ver o papa no papa nu? O personagem impõe o figurino. (FRANCO, 2003, p. 18-19, destaques meus).

A nossa alma veste o nosso corpo que está em constante transformação. Mudamos sempre, nossas histórias são pontuadas de mudanças de roupas, a cada momento somos convocados a trocar um novo figurino, incessantemente.

O interesse pelas histórias de vida tem me guiado por caminhos promissores dentro desta pesquisa de mestrado. Sinto-me contemplado, mexido, remexido, excitado e responsável por fazer parte deste clã de sujeitos, cujo conhecimento seja calcado no entendimento de si e do outro nesta mão dupla. O trajeto que tenho feito ao longo dos anos, tem definido este meu objeto de pesquisa e me feito sujeito crítico de mim mesmo.

Sendo ator, designer, pai e palhaço, o ato de fazer figurino me trouxe questões que vão além do mero exercício de vestir o ator ou personagem para entrar em cena. Desde criança, sempre tive fascínio pelos figurinos dos anjos que “sobreviviam” as procissões na minha cidade, Ibiquera, na Chapada Diamantina, Bahia. Os cetins, as organzas, os tules, bem como os arminhos aplicados nas asinhas dos anjinhos (exclusivamente meninas) eram costurados por minhas tias e mulheres amigas da família. Ainda na infância criava textos, organizava ensaios, moldava o barro e brincava de boneca (escondido dos olhares dos adultos), fazia acrobacias nos gramados dos terrenos baldios e pastos da pacata cidade, dançava e sonhava ser ator.

Na escola, no período de ginásio, a partir da quinta série, criava as estórias, orientava a movimentação em cena e arrumava os figurinos que os meus colegas usariam na encenação, como trabalho de sala de aula - atuar, dirigir e providenciar, bem como “projetar” cenários e figurinos sempre foram elementos intrínsecos à realização do meu teatro. Este movimento, que para mim passou a ser muito natural, fez-me querer, cada vez mais, trilhar caminhos que me levaram ao teatro, sem saber ainda ao certo o que isto significava.

Fazendo um salto no tempo, já morando em Salvador, aos 17 anos, estreio como ator no espetáculo “O Consertador de Brinquedos” (1992), na Companhia de Teatro Refletor¹, no teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Instituto Goethe (ICBA). Nesta ocasião, o que mais me deixou curioso, durante o processo de montagem da peça foi o encontro com o profissional responsável pelos figurinos da peça, Joedson Souza², quando o mesmo expôs os desenhos e croquis que havia pensado para cada personagem. A partir deste episódio, comecei a ficar instigado com a criação e projeção do visual da cena. Sempre gostei de ensaios, sobretudo quando estes são recheados de experimentos e visualidades.

O desejo por conhecer melhor todo o visual da cena, e, em particular, o figurino, foi aumentando ao longo dos anos em que fiz parte do corpo técnico do Centro Técnico³ do Teatro Castro Alves⁴ (TCA). Neste período, os contatos com muitos figurinistas, cenógrafos, aderecistas, costureiras, carpinteiros, serralheiros e maquiadores, emprenharam-me de possibilidades e inquietações sobre os processos de fazimentos, bem como de criações associadas às artes cênicas. Criar figurinos e cenários, bem como ler, manipular croquis, projetos de outros cenógrafos e figurinistas foi um trabalho recorrente dentro daquele universo da engenharia do espetáculo⁵ e que ainda executo com vontade e afinco. Entretanto, algumas questões sempre me inquietavam desde então. Que força criadora era aquela dos figurinistas que os fazia optarem por um caminho visual em detrimento de tantos outros?

¹ Criada e dirigida pelo educador, ator e diretor Joilson Nunes, no final da década de 80 com o intuito de realizar espetáculos destinados ao público infanto-juvenil. Entre os espetáculos da Companhia o último a ser montado foi “História de Lenços e Ventos” de Ilo Krugli, uma remontagem do próprio grupo, já nos anos 2000.

² Artista plástico, responsável pelo cenário, figurino e adereços do espetáculo “O Consertador de Brinquedos”.

³ Setor do Teatro Castro Alves, Salvador/BA, onde estão oficinas de carpintaria/serralheria, adereçaria, costura, canteiro cenográfico e guarda roupas, que abriga um acervo com mais quatro mil peças de figurinos.

⁴ Maior Teatro da cidade de Salvador/BA, cujo complexo é composto por variadas unidades como: Palco Principal (sala de exibição de espetáculos de grande porte), Sala do Coro (sala destinada a apresentações de pequenos e médios portes), Centro Técnico, Sala da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), Balé do Teatro Castro Alves (BTCA), Memorial Teatro Castro Alves, Setor de Documentação e Pesquisa (local onde são organizados todos os documentos relevantes à história dos eventos ocorridos no TCA), Multimeios (setor destinado à fotografia e design das atividades do TCA) e Concha Acústica (espaço semi-arena geralmente destinado a grandes shows musicais), além dos setores da administração geral.

⁵ Termo geralmente usado em arquitetura para designar as variadas áreas que envolvem o ambiente/edifício teatral – Engenharia Acústica, Engenharia Ambiental, Engenharia de Construção, etc. Também as áreas ligadas aos bastidores da construção cênica – Cenografia, Figurino, Adereçaria, Maquiagem e Caracterização, Iluminação, Cenotecnia, Modelagem e Costura, etc. A dissertação se referirá a estas últimas áreas.

Como os figurinistas começam os seus processos criativos? Onde e como registravam? Como a “posteridade” terá acesso às suas criações?

Ao aproximarmos-nos do ato criador tornamo-nos íntimos deste processo, o qual se apresenta e revela-se na intimidade do artista, seguindo as suas “pegadas”, entendemos as variadas formas de fazimento dos subsídios essenciais à cena que, nesta minha busca, é o figurino.

Na investigação da criação artística de figurinistas em Salvador, bem como no entendimento dos seus processos de trabalho nos bastidores do espetáculo, tenho encontrado também valiosas conexões e sinalizações com o meu labor na cena e fora dela. Esta pesquisa tem me apontado caminhos bastante distintos e instituintes de entendimento do fazer no campo profissional do teatro.

No início dos anos 90, no Grupo Teatral Raízes⁶, começo minhas investidas no teatro de forma amadora, porém, já adotando uma postura profissional, em que há uma disciplina no cumprimento dos horários, cronograma definido de ensaios, definição dos papéis organizacionais na produção. No grupo, apesar de dominar a técnica do desenho, operava apenas como ator, com exceção da montagem do espetáculo “Até Delirar”, texto de Paulo Atto⁷, em que desenhei o cartaz da apresentação. Anos depois, 1998, já morando em Salvador, assinei meu primeiro figurino para a montagem teatral do referido grupo “O Teatro das Maravilhas”, da obra de Miguel de Cervantes. Neste período, o meu conhecimento a respeito de figurino era apenas empírico, não tinha ainda um foco específico nesta área, apesar de estar cursando, neste período, Desenho Industrial, com Habilitação em Programação Visual, e de estagiar no TCA.

Anos depois, entre os anos de 1997 a 2013, minha atuação como aderecista, figurinista e coordenador técnico dentro do Centro Técnico⁸ do Teatro Castro Alves (TCA), Salvador, me deu a real dimensão dos processos de criação e execução dos elementos técnicos dos bastidores da cena. No referido setor, era recorrente o uso do termo “engenharia do espetáculo” – elaboração, implementação e soluções técnicas para cenografia, figurino, adereçaria e maquiagens de efeitos. Ingressei nesta casa de espetáculos, o TCA, como estagiário de adereçaria do referido centro, por ocasião da graduação em Desenho Industrial

⁶ Grupo de Teatro de Itaberaba/BA, nascido na década de 80 que realizou inúmeras montagens teatrais naquela cidade, em cidades circunvizinhas e na capital baiana, onde ganhou prêmios em Festivais de Teatro Amador, nos anos 90.

⁷ Fundador da Companhia de Teatro Avatar, em 1987 e, em 2003, associa-se a outros artistas para a criação da Ciacen – Centro Internacional Avatar de Artes, do qual é diretor-presidente. (PAULO, 2013).

⁸ Setor do TCA responsável pela execução de projetos de figurinos, cenografia adereçaria e estudos de maquiagens teatrais. Apoia com técnicos e logística para projetos visuais atrelados ao espetáculo, desde que seja feita uma solicitação prévia, para o referido apoio.

pela Universidade Estadual da Bahia, a convite da chefe do setor Zoíla Barata⁹, naquele momento.

Dos 16 anos que fiquei no Centro Técnico, os seis últimos foram como coordenador geral e coordenador técnico, em que gerenciava a execução dos projetos de cenografia, figurino e adereçaria de um significativo número de profissionais de teatro e muitos outros que solicitavam apoio institucional para realização de seus projetos artísticos. Os encontros, com a maioria dos referidos artistas eram regulares, quando eles tinham que detalhar os seus projetos para que eu, que coordenava as equipes de execução, pudesse encontrar, em conjunto com os funcionários da casa, a melhor maneira de realização dos apoios concedidos. Esta experiência rendeu-me “tônus” profissional e psicológico (OSTROWER, 2014), fez-me enxergar e conhecer os percursos pelos quais trilhavam a produção teatral para peças, balés, óperas e *shows* musicais em Salvador. Neste período, participei direta e indiretamente das principais manifestações teatrais que estavam acontecendo na cidade, entre os principais teatros e instituições: montagens do próprio TCA (espetáculos do Núcleo do Teatro Castro Alves e Balé do Teatro Castro Alves), além de montagens de exposições de adereçaria e figurino, como “O Traje em Papel Machê”¹⁰; montagens do Teatro Vila Velha (Bando de Teatro Olodum, Cia Viladança, Companhia de Teatro do Novos Novos), montagens da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (espetáculos de formatura dos alunos bacharéis em teatro e da Companhia de Teatro da UFBA); prêmios Copene e Braskem de Teatro; desfiles cívicos (entre eles, o “Brasil 500 anos”¹¹, da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia); Óperas da Associação Lírica e Associação Barroca da Bahia; além de projetos isolados de escolas de dança, projetos de artistas independentes, festivais de teatro e dança (Ateliê de Coreógrafos), etc. Nesta primeira fase também, tive contato com Armindo Bião, Nilda Spencer, Échio Reis, Carlos Petrovich, Maria Manoela, Manuel Lopes Pontes¹² e muitos outros atores e diretores, cuja história conheci ao longo dos anos.

⁹ Zoíla Barata – Atriz, diretora de teatro, maquiadora e figurinista, fundadora, da Companhia Teatral Época, juntamente com o ator Ariovaldo Barata, e uma das responsáveis pela implantação do Centro Técnico do Teatro Castro Alves.

¹⁰ Exposição criada por Zoíla Barata e executada por ela, o autor desta dissertação, o estilista e aderecista Luiz Cláudio Vasconcellos e a artista plástica Lia Costa. A coletânea conta com 102 estatuetas, modeladas em papel *machê*, abordando a moda no Brasil do início ao final do Século XX – acervo do Centro Técnico do TCA.

¹¹ Desfile comemorativo aos 500 anos de descobrimento do Brasil, em que foram executados, dentro das dependências do Centro Técnico e em espaços anexos organizados para este evento, mais de 7.494 peças de figurinos e mais de 5.000 elementos de adereços, além de carros alegóricos. (TEATRO CASTRO ALVES, 2000).

¹² Todos os citados neste trecho fizeram parte de espetáculos tanto do Grupo “A Barca” quanto da Companhia de Teatro da UFBA.

Hoje, continuo atuando em espetáculos teatrais, nas funções de figurinista, de cenógrafo, aderecista, ator, e muitas vezes em todas estas funções. A necessidade de assumir vários papéis de uma produção teatral surgiu de forma natural, desde a minha primeira atuação na Escola de Teatro da UFBA, por ocasião da montagem de graduação “Fedra, em Sonho”, em 1997, direção de João Lima, no “palco verde”¹³, na qual fiz as minhas primeiras peças de figurino – o figurinista responsável foi Hilder Seabra¹⁴. Os trajes foram compostos, a partir do acervo da Escola e que foram completados com outras peças de figurino (coletes, peitorais e cinturões feitos com tampas amassadas de garrafas).

Os processos de criação sempre me inquietaram. Em todos eles, buscava fontes de inspiração, soluções encontradas e referenciais à medida que realizava os figurinos que assinava. Percebia também a necessidade de pesquisar, conhecer outros profissionais da área para compartilhamento de técnicas e obter referências destes mesmos profissionais.

Da imersão em cursos, *workshops* e discussões a respeito do objeto figurino, vinha sempre o questionamento: Como conhecer o que já foi e é realizado pelos figurinistas de espetáculos em Salvador? Como se formavam e se formam estes profissionais? Que materiais e processos utilizavam e utilizam em seus trabalhos?

Até hoje, ao subir as escadarias do casarão sede principal da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, o antigo solar Santo Antônio, sinto a história presente e “viva” do teatro soteropolitano. O solar mantém a sua fachada e algumas estruturas internas como sempre foi. Quantos artistas já foram fruto do projeto de criação da Escola de Teatro pelo então reitor da UFBA, Edgard Santos e o multifacetado Eros Martim Gonçalves, nos anos 50? Atores da fundação da escola, como Othon Bastos, Carlos Petrovich, Manoel Lopes Pontes, Geraldo Del Rey, Nilda Spencer, Dulce Schwabacher, Álvaro Guimarães, Jurema Penna, Sônia Robatto, Lia Mara, Roberto Assis¹⁵, Sônia dos Humildes, Brutus Pedreira, Helena Ignez, Otoniel Silva, Antonieta Bispo, Tito Guimarães, João Gama¹⁶, aos mais atuais, como diretores, cenógrafos, figurinistas e maquiadores, oriundos deste centro de formação que continua formando outros tantos fazedores das artes cênicas.

O que me levou à Escola de Teatro foi a incessante busca por completar-me artisticamente. Não perdia de vista que este desejo poderia ser saciado e, a cada dia, ainda

¹³ Palco montado no pátio externo da Escola de Teatro da UFBA, o qual foi instalado em 1996, por ocasião da montagem “Os Dois Manecos”, direção de Ewald Hackler. A estrutura perdurou até o ano de 2003 quando houve um novo ordenamento do pátio e jardim da escola.

¹⁴ Hilder Seabra – “Círculo de Giz” (Mar/1998), direção de Paulo Dourado, para a Companhia de Teatro da UFBA.

¹⁵ Entrevistas, para a dissertação, com Ari Barata, ator e diretor; e o ator Roberto Assis - ambos, ex-alunos da Escola de Teatro da UFBA, em 04 e 08 de setembro de 2016, respectivamente.

¹⁶ Relação de alunos/atores retirada do livro “Arte na Bahia” (EICHBAUER, 1991).

mais alimentado, à medida que subia e descia as escadarias do referido casario por ocasião das aulas regulares do mestrado. Neste movimento, fui tendo maior conhecimento da história e da figura de Eros Martim Gonçalves, grande e generoso artista (médico psiquiatra, desenhista, cenógrafo, figurinista, diretor, ator) (SANTANA, 2011) que provocou um real e notório desenvolvimento do teatro realizado na cidade de Salvador.

A minha multiplicidade no teatro revela-se nas variações de atuações que me proponho fazer, desde o trabalho como ator, propriamente dito, ao trabalho de cenógrafo, figurinista, designer, pai (acredito que este fato determina preponderantemente na minha visão e posturas profissionais), maquiador e palhaço. Neste último aspecto, o palhaço em mim opera de forma a me fazer enxergar as coisas com o olhar da atenção e da presença. E pensando nas vestimentas destes, longe dos seus estereótipos, penso que deva haver uma conexão com o nariz, o cabelo, os sapatos dilatados ou encolhidos.

Podemos fazer uma digressão a partir de uma comparação entre uma queda sofrida por mim e outra sofrida por Rousseau, nos arredores de Vincennes, em Paris, no momento em que ele cai em si – o cair em si como alusão/metáfora ao dar-se conta do seu “real papel”, sua real missão e aspirações - o que lhe move.

Nesse contexto de queda, a “Pedagogia Profana” de Jorge Larrosa Bondía (2001) nos faz navegar por canais de conhecimentos em que as múltiplas passagens nos imbuem de lucidez daquilo que muitas vezes poderia passar despercebidos. Cada parágrafo e digressão inserida pelo autor me abriu novos “nortes” não só para o estilo de escrita adotado neste trabalho como para os conhecimentos despertados pelo autor.

Assim, Larrosa Bondía, sobre autoconsciência, revela-nos:

Num dia de muito calor, há muitos anos [...], um homem chamado Jean Jacques Rousseau atravessava a pé tralari tralará, e com um jornal nas mãos, tralari tralará, o bosque de Vincennes. [...] ia visitar seu amigo Diderot, que acabava de sair dos cárceres do absolutismo [...]. De repente, [...] Jean Jacques caiu – sim, caiu!

[...] O curioso que ao cair, Jean Jacques ao cair, tenha caído também em si. [...] viu-se a si mesmo como realmente ele era. Foi como uma iluminação, como uma revelação, como uma inspiração física, autêntica, direta, verdadeira, nada intelectual, [...] foi uma iluminação natural, acompanhada de palpitações, lágrimas, de atordoamento. [...]. Havia visto outro universo e havia transformado num outro homem.

[...] o que ocorreu no bosque, então, é que ele tomou consciência da maquinaria do engano e do autoengano, descobriu que ainda não conhecia sua verdadeira natureza, que ele não era o que pensava que era e, portanto, não era – na realidade – o que havia sido – enganando-se – até esse momento, e decidiu converter-se numa pessoa crítica e autocrítica, tanto em relação às opiniões de seu tempo quanto em relação a si mesmo. (LAROSSA BONDÍA, 2001, p. 27, 31-32).

O ato de cair carrega em si uma carga e dores, além de estar impregnado de metáforas que nos ajudam a divagar e abstrair no que podemos obter de um acontecimento deste porte.

Sempre ri das quedas, a depender de como elas acontecem. A queda de atletas, quedas nas ruas, quedas de palhaços. Eis que sofro uma queda também – presente dos anjos? Diz-se quando algo acontece de errado, algo que estava fora do roteiro prévio de um palhaço, é um presente ofertado pelos anjos para desafiá-lo e abrilhantar ainda mais a sua performance.

Nem toda queda significa um fracasso. Em geral, uma queda pode ser e é sempre indesejada, porém, pode ser o disparo de um processo, inclusive de um processo criativo. Depende de como é encarado, do processo de renormalização de cada um, ou seja, pegar a regra e aplicá-la à sua própria subjetividade, ao seu próprio processo criativo. Foi o que me acometeu ao cair – a queda despertou em mim a vontade de pesquisar, investigar, “cair” no “mundo” do figurino.

Assim, fazendo uma alusão à queda de Rousseau, em 2014, saio para cumprir um ofício honroso, do qual fui convidado a executar: ser mestre de cerimônia, no dia Mundial do Teatro e Nacional do Circo, em uma importante instituição, que tem seu teatro como referência e apreço de muitos artistas das artes cênicas, em particular, soteropolitana.

Entro assobiando a música de parabéns para a plateia com um bolo na mão e com todo o cuidado e dedicação que a ocasião exigia, todos reagem batendo palmas, acompanhando a música. Fui seguindo para frente da plateia, em direção ao palco. Nesta ocasião, a assistente estava na lateral do proscênio, próxima ao paletó que me daria para vestir no momento oportuno. Executei um pequeno jogo de dúvida na colocação do bolo, conforme estava na partitura. Teria que subir uma pequena escada de três degraus para entrar no palco, eis que começo a minha investida, num pequeno jogo, truque e técnica de palhaço, simulo um tropeço. Neste momento, caio de verdade. O bolo sai rolando pelo palco e eu me esparramo de barriga, mergulhado no palco, de pernas e braços abertos ouvindo o “oh!” da plateia duvidosa se era cena ou queda real. O tempo parou ali. Uma vida se passava. A queda!

Levantei a cabeça e vi à minha frente a bandeja de vidro esfacelada, partes do bolo esfaceladas, com suas florezinhas e lacinhos decorativos espalhados pelo palco. Olhei para o lado e vi a plateia com um misto de perplexidade e dúvida do que estava ocorrendo – esbocei um sorriso. Daí percebi, e a plateia então percebeu, que o bolo era falso, de isopor, com uma cobertura e embalagem de verdade.

Como Rousseau, na sua memorável queda, senti-me em suspensão por um bom tempo, uma eternidade, conseguia sentir o chão de madeira do palco, por outras tantas eternidades, pensava em muitas coisas: em tirar os sapatos, tirar o macacão que estava vestido, o chapéu

que usava, a cueca, a minha pele... esqueci-me do paletó. Este figurino que representaria e marcaria aquele momento solene – precisava dele de fato? Tinha que me recuperar, precisava dar conta de que estava me dando conta e dar conta ainda da incumbência que havia me comprometido. Que palhaço eu era? Vestido com um macacão, cuja mancha estampada aludia a queda de um balde de tinta azul sobre ele, estava devidamente imbuído daquele espírito de comemoração? Talvez o macacão estivesse condizente com a queda – um prenúncio.

Estava, então, a sentir o “tempo” da queda e me fiz chão e pensamentos. Olhei para o público, olhei para o bolo, me “refiz”, catei todos os pedaços das flores açucaradas e laços decorativos, atento ao olhar e cumplicidade da plateia e retomei a cerimônia. O clima foi se desfazendo à medida que ia dando continuidade à partitura, agora refeita e recheada de pedaços de bolo e queda. Muitos continuavam rindo, outros me olhavam assustados. Cantamos os parabéns em homenagem ao dia do Circo e do Teatro. Saí de cena, deixando o paletó. Só fui me dar conta dele após chegar e entrar no camarim, e uma tremedeira começou a tomar conta do meu corpo, continuava o reflexo da queda – cair em si não é uma tarefa corriqueira, muito menos fácil. Assim também como Rosseau, tomei consciência da maquinaria do engano e do autoengano, não conhecia verdadeiramente a natureza do meu palhaço, enganei-me e, como aconteceu a Jean Jacques, também adotei uma postura crítica e autocrítica. O paletó ficou no palco e foi retirado pela assistente que veio me dizer da dúvida de muitos que comentavam se a queda estava ensaiada ou foi de verdade. Sim, a queda foi de verdade, uma verdade adquirida e doada pelos anjos, um presente que me ressoa sempre. Ao “esfriar o sangue”, pensava em escrever o ocorrido, pensava em investigar questões referentes aos bastidores da cena, dei-me conta das possibilidades de investigações de outras naturezas, pensava no paletó que havia esquecido, pensava na importância e papel do figurino – nasceu ali, portanto, na relatada queda, o desejo pela pesquisa. Caiu em mim (não entendo exatamente ainda o porquê desta ligação) o desejo da investigação.

Penso que para o ato de criar o figurino de teatro, metaforicamente, há que se ter uma queda, um mergulho. É uma tarefa que está embutida em si, não só a gestação de uma ideia, como também o desvelar de uma expertise fundamental para este ofício. Neste mergulhar que a pesquisa me proporciona, surgem muitos questionamentos e outras tantas hipóteses. Entre as possíveis hipóteses está, por exemplo, a de que os estudos investidos no sentido da realização artística, no caso específico da criação do figurino, deverão obter ou não uma linhagem, uma linguagem, ou até mesmo uma unidade, dentro do que está sendo elaborado e que está diretamente ligado à “bagagem” de vivências do seu criador.

A nudez revela as vestes da alma, a pele reveste o espírito, os pensamentos e características intrínsecas àquele que a dispõe. Uma queda pode sim revelar várias facetas e pode inclusive, muito antes de cair o pano, as cortinas, ajudar no cair em si, no autoconhecimento que faça cair bem ou mal o figurino, repensar responsabilidades perante si mesmo e o outro, bem como o todo do processo de criação.

1 INTRODUÇÃO

O figurinista de teatro terá que agir em consonância com as ideias do diretor e de todos os demais componentes da montagem cênica? Quem são estes artistas? Onde estão? Como são os seus processos criativos? Estas perguntas sempre me acompanharam desde quando adentrei no universo da técnica teatral, em particular nas questões visuais do figurino. Esta dissertação não pretende esclarecer, muito menos responder a todas essas questões, mas apresentar um ponto de vista a partir do olhar da minha singularidade como ator, figurinista e pesquisador. Proponho, neste sentido, “abrir gavetas” como metáfora ao acesso aos processos criativos. Uma investigação de “gavetas de ideias” de figurinistas, de processos singulares de criação destinada ao figurino teatral.

Os figurinistas se desdobram, não se limitam apenas a pensar ou criar as vestes das personagens. Agem em outras dimensões na sua criação e execução de outros aspectos do fazer o figurino para teatro. Muitas vezes as ações destes profissionais se estendem também em produção executiva, desde a escolha e compra do material necessário, como também de outros elementos que comporão o trabalho como adereçaria e maquiagem.

Eis, então, o interesse pelo “protagonismo e alteridade” do figurinista, no que concerne ao seu processo de criação - meu objeto de estudo: a criatividade do figurinista de teatro e seus caminhos, seus passos para conseguir dar conta do universo que é pensar e concretizar o visual do figurino da cena teatral. Quais as tangências que o criador encontra no sentido de trilhar um processo diante de tantos determinantes dentro de uma produção cênica? E aqui, em Salvador, quem é este figurinista, cuja formação passa por variados ramos do conhecimento e que pode ter o empirismo como primeiro ponto de investigação e conhecimento?

Assim, para este trabalho, dedico-me a processos criativos em figurinos, exclusivamente aqueles destinados à cena teatral, de artistas atuantes no teatro soteropolitano, e, em especial, dos figurinistas que contribuíram com as montagens do Núcleo do Teatro Castro Alves, as quais coincidiram com o período em que trabalhei no Centro Técnico.

Através de uma breve contextualização histórica, na qual colocamos o figurinista como o “protagonista da cena”, faço uma metáfora, usando o conto de Machado de Assis, “Um Apólogo” (1994), em que a linha e a agulha são personificações dos próprios fazedores da indumentária. Trata-se da primeira parte intitulada: “Construindo e abrindo o Guarda-roupa”, em que há uma alusão ao que está nas entrelinhas do figurino, no que concerne aos seus fazedores, com uma breve referência aos primeiros profissionais que executaram

figurinos em Salvador, a exemplo da primeira professora de Indumentária da Escola de Teatro da UFBA, Luciana Petrucelli e o próprio diretor da Escola, Eros Martim Gonçalves, entre outros; bem como menções de premiações e citações de resultados em jornais.

“Com que roupa eu vou?” e “Gaveta de ideias” é o segundo capítulo da dissertação que se refere aos autores que me servirão de aportes teóricos para análises dos figurinistas do Núcleo do TCA, sobretudo de um dos figurinistas escolhidos, como delineamento da pesquisa, o qual teve seus relatos de criação detalhados e analisados neste trabalho. Os autores encontrados tangenciam questões de criação, pontos referentes às análises artísticas, além de debaterem princípios de práticas artísticas, memórias, pontos e significados referentes ao estudo e entendimento da imagem, etc. No segundo tópico, “Gaveta de ideias”, abro as gavetas do labor em teatro, no *métier* do figurino e desdubro conceitos e fazeres à luz das “roupas vestidas” no tópico anterior, no qual há um debate do real papel do figurinista, enquanto ser protagonista, também, da construção cênica e sua maneira de “performar”. Revisito, em tempo, tantos conceitos, quanto elementos de criação do figurino, abordando estudos da gênese criativa, além de conhecimentos genéricos e específicos sobre figurino teatral. Por fim, descortino processos genéticos e apresento o conceito de “dramaturgia do figurino”, “museu interno”, além de “gaveta de ideias” como princípios abordados pelos figurinistas pesquisados, bem como correlações diretas ao universo do imaginário e da criação.

Diante dos conceitos buscados e abordados por teóricos da Cartografia, foi possível esboçar um mapa cartográfico de figurinistas que contribuíram com a criação de figurino do Núcleo do TCA, tendo como ponto de partida, os meus primeiros contatos feitos ao TCA. O capítulo 3, intitulado “Cartografia de artistas dos bastidores”, norteia pontos que mapeiam encontros dos figurinistas do Núcleo do TCA, bem como de outros que passaram por esta referida casa de espetáculos. Ora de forma rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 2000), ora seguindo um fluxo linear, de forma a “desenhar” encontros, os quais serviram de guia e entendimento, bem como registro dos profissionais.

O capítulo 4 diz respeito à “A experiência de um ponto de vista da criação” detendo-me ao estudo detalhado, confrontando com os teóricos que serviram de guia. Primeiro, há um foco no processo criativo de Zuaré Júnior na obra “Os Iks” (2002) como estudo de caso. Em segundo lugar, o meu processo será colocado em evidência, tomando como exemplo, as etapas da criação da montagem “Circocicleta” (2015) do “Viapalco, Grupo de Teatro”. Estes processos são relatados e analisados à luz de teóricos eleitos para este fim.

No capítulo 5, intitulado “Um alinhavo entre experiências” e “Pontos de cruz entre processos criativos”, tem-se um apanhado do que foi analisado dos dois processos escolhidos, destacando aspectos e debates na criação no que há de comum ou não entre ambos, sinalizando ainda, através das diferenças, possíveis pontos de intersecções. No último capítulo, apresentamos algumas notas conclusivas, cabíveis e possíveis.

Os referidos capítulos são seguidos de referências bibliográficas empregadas, anexos contendo fotos e desenhos de processos além de uma breve listagem de figurinistas que atuaram em espetáculos soteropolitanos.

Na intenção de melhor justificar esta dissertação, percebe-se que os processos criativos em figurinistas no teatro de Salvador, ainda se encontram um tanto invisíveis. Para tanto, apesar das várias iniciativas realizadas na área, esta dissertação pretende contribuir para a visibilização de processos criativos em figurino. Consideramos a importância de apontamentos históricos e de processos técnicos teatrais, em particular aqueles ligados aos bastidores da cena, os quais podem refletir na formação e entendimento de métodos criativos de profissionais e estudantes da área. Enquanto profissional de teatro, sempre senti a carência de referências históricas e detalhamentos da criação quando se faz alguma alusão ao teatro soteropolitano. Assim, espera-se também, que as reflexões aqui propostas sejam importantes para levantar registros de saberes, de experiências criativas em figurino.

Ampliando estas justificativas, apresento a seguir, uma metáfora que compõe uma outra faceta de meu objeto de pesquisa: processos criativos em figurino teatral em Salvador.

1.1 Construindo e Abrindo o Guarda-Roupa

Machado de Assis faz uma pertinente metáfora, usando os instrumentos de trabalho de costura de figurinos no conto “Um Apólogo”¹⁷, em que há um instigante embate entre uma provocadora Agulha e a sua “rival”, a Linha. Ambas, orgulhosas de si, travam uma discussão a respeito de quem é mais importante no cosimento de um vestido. A discussão continua até a chegada da costureira que os utiliza para fazer um vestido para a Baronesa ir ao baile. A Agulha aproveita esse momento para se vangloriar de seu trabalho, mostrando ao Novelo que, sem ela, ele não conseguiria furar o tecido e avançar por ele para compor as camadas do tecido. Mas, na hora de ir ao baile, a Linha destrata a Agulha e seu trabalho por ser ela quem vai ao baile no vestido da Baronesa, por ser ela quem vai receber os elogios de ministros e do Imperador, enquanto a Agulha fica na caixinha de costura. Nesse momento, surge o Alfinete

¹⁷ Publicado originalmente por Laemmert & C. Editores, Rio de Janeiro em 1896.

que sugere à Agulha ficar quieta e fazer seu trabalho sem reclamar, tornando-se igual a ele, um ser que fica onde o espetam.

Nesta metáfora de Assis, há uma clara transferência nas figuras da Agulha e da Linha para a Baronesa e a Costureira, respectivamente. É a costureira quem faz o vestido para o baile, mas é a Baronesa quem o usa para ir ao baile dançar com o Imperador; é ela quem vai receber elogios por uma coisa que não fez. Sabemos que o grau de importância de uma (da Linha) não diminui o da outra (da Agulha), embora a história nos conduza em outro sentido.

A Linha e a Agulha foram e continuam sendo ferramentas básicas da costura mais comum e da alta costura, servindo também de auxílio nas construções de figurinos das mais variadas peças teatrais. Sabemos que a criatividade, a inventividade dos figurinistas vai transcender o uso destas ferramentas, haja vista que uma veste cênica pode ser construída a partir dos materiais mais variados (madeira, metal, plástico, etc.) e, portanto, valer-se de outras ferramentas, as quais, muitas vezes vão dispensar o uso dos referidos instrumentos.

Agulha e Linha, Costureira e Cliente, Fazedores da Cena e Público podem ser identificados na metáfora de Machado e devem ser colocados em pé de igualdade no quesito importância, no sentido de que um depende do outro para que o ato cênico possa acontecer.

Eleger quem é mais importante dentro de uma produção teatral é um tanto inútil ao pensarmos que, para que a cena aconteça, há necessidade do protagonismo de todos os seus fazedores. Pensar no mais importante não resolve a questão. Acredito que, mesmo que tanto os figurinistas quanto os outros profissionais fiquem nos bastidores da cena, ainda assim, seus produtos serão o que farão o espetáculo, em conjunto com os atores e o que é dito ou feito por eles.

1.1.1 As agulhas e as linhas: perspectivas históricas

A história do figurino na Bahia está em constante construção, assim como a do vestuário, da moda e, em outros sentidos, das ações humanas. A tradição oral nos faz guardar, mesmo que de forma bastante tênue, pequenos fatos da história do teatro em Salvador, em épocas mais recentes, bem como nos seus anos relativamente mais remotos. Entretanto, os períodos mais longínquos, e me refiro às primeiras manifestações teatrais ocorridas nas décadas 30, 40 e 50 do Século XX, já com o perfil e organização dos grupos e companhias de

teatros que temos hoje, os quais adotarei como profissionais¹⁸, ainda carecem de maiores e detalhados registros dos métodos de feitura e criação dos figurinistas do passado. Não posso deixar de pontuar que a abordagem aqui teve, como ponto de partida, um conjunto de documentos, que reportam à criação do Grupo “A BARCA” e Companhia de Teatro da UFBA, bem como o Núcleo de Teatro do TCA. Descarto, por vezes, o ordenamento cronológico, ao levar em conta as específicas relações entre os textos, registros e a problematização acerca do figurino que guia a dissertação. Assim, ratifico que alternativas de fontes de apontamentos dos referidos profissionais do labor do figurino são registrados através de entrevistas, periódicos, programas (espetáculos, prêmios, etc.), catálogos (de companhias), fotos, arquivos de instituições e álbuns pessoais de artistas. Não abordarei o trabalho de grupos amadores que antecederam a criação da Escola de Teatro da UFBA, embora saibamos que muitos destes grupos como o “Mocidade Acadêmica” (1931), “Grupo Teatral Eclético” (1934), “Companhia Lyrica Baiana” (1938), “Clube Dramático Xisto Bahia” (1938), “Teatro de Amadores de Fantoques” (1945), “A Hora da Criança” (1947), entre outros, fizeram grandes realizações (FRANCO, 1994), as quais refletiram e influenciaram no desenvolvimento do teatro soteropolitano.

Os catálogos de prêmios de teatro que têm validade para a pesquisa são os que dão foco aos técnicos dos bastidores da cena a partir de premiações no meio teatral, como as do Troféu Martim Gonçalves em suas várias edições dos anos de 1970 aos de 1980. Outros prêmios como o “Troféu Bahia em Cena”, “Prêmio COFIC de Teatro”, “Troféu Bahia Aplauda”, “Prêmio COPENE de Teatro” e o mais recente “Prêmio Braskem de Teatro”, ainda que nenhum deles contemplem, em suas classificações, uma categoria específica à visualidade do espetáculo, conforme é feito nas áreas em que há a escolha da atuação de atores e atrizes (melhor¹⁹ ator e melhor atriz), de direção (melhor diretor) e do espetáculo (melhor espetáculo do ano, tanto adulto quanto infantil). Tem-se, pois, e isto se perdura até o último Braskem de 2016, um julgamento em conjunto, ou seja, colocam-se todas as outras áreas que formam o espetáculo como “Categoria Especial”. Nesta, são julgados conjuntamente Produtores,

¹⁸ A classificação “profissional”, de acordo aos critérios de organização da produção de um espetáculo – cujas pautas de ensaios, divisão da equipe de trabalho (corpo técnico-artístico – diretor, assistente, sonoplasta, cenógrafo, cenotécnico, figurinista, costureira, aderecista, maquiador, etc.) tenham seus papéis definidos e os envolvidos sejam remunerados para tais atividades.

¹⁹ O termo “melhor” presentes nas premiações e nos programas dos referidos eventos, é empregado de forma polêmica e bastante relativizada e questionável, uma vez que se acaba tendo uma única empresa ou instituição que patrocina o evento, em que há um número restrito de jurados, os quais também não se sabe claramente como são selecionados/convocados, bem como os critérios que eles usam para classificar o espetáculo e as demais categorias.

Iluminadores, Cenógrafos, Sonoplastas ou Diretores Musicais, Coreógrafos e Figurinistas que se “destacam” perante o olhar do júri.

Por outro lado, as matérias de jornais, em que há um foco no trabalho do figurinista, quando este ganha uma dimensão maior em relação aos outros aspectos da cena, também servirão de fonte para a nossa pesquisa. A análise de documentos e entrevistas, bem como a catalogação dos mesmos pode ser um rico e providencial objeto de futuras pesquisas de estudiosos que buscam a parte técnico-artística dos bastidores da cena. Aqui, exemplifico um caso em que, por ocasião da temporada do espetáculo “Assis Valente”, o qual ficou em cartaz na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, em 1997, rendeu comentários no jornal “A Tarde” (BARRETO, 1997). A jornalista responsável pela matéria, Fátima Barreto²⁰ comenta que “o excelente figurino de Miguel Carvalho, confere brilho ao espetáculo...”; em outra parte da página, o também jornalista Clodoaldo Lobo²¹ pontua que “as 102 peças de figurino de Miguel Carvalho mostram o talento de um profissional que cresce a cada peça. Falta, apenas, uma harmonia maior entre os diversos elementos.” (ANEXO A).

Entretanto, pesquisas mais recentes, empreitadas por artistas pesquisadores, especialistas do fazer teatral nos apontam boas perspectivas, neste sentido, como por exemplo, a dissertação de Jesus Fernando Vivas de Souza (2004), a dissertação de Renata Cardoso da Silva (2008) e a dissertação e a tese de José Roberto Santos Sampaio (2005 e 2015, respectivamente), na área de maquiagem teatral; a tese sobre iluminação cênica de Eduardo Tudella (2013); a dissertação de Maurício de Souza Pedrosa (2009) e Rodrigo Frota Vasconcelos (2013), sobre processos e análises em cenografia, todas pelo Programa de Pós-Graduação da UFBA. Há ainda a tese de Amábilis de Jesus Silva (2010), sobre o papel do figurino, pelo PPGAC/UFBA, bem como a de Carolina de Paula Diniz (2012), pelo Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA, sobre as vestes atreladas à dança contemporânea e a tese de Renata Pitombo Cidreira (2003), sobre a moda e a cena. Destacamos também, com louvor, a tese de Jussilene Santana (2011), para justificar o percurso histórico de um profissional plural que, da Medicina e da Psiquiatria, chegou ao teatro na Bahia. Trata-se de Eros Martim Gonçalves, o qual foi o mentor e fundador da Escola de Teatro da UFBA e que trouxe importantes profissionais técnicos e artísticos. Este fato foi preponderante para o desenvolvimento do cenário teatral soteropolitano e brasileiro.

²⁰ Graduada em Comunicação com Habilitação em Jornalismo; fez mestrado e doutorado em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA).

²¹ José Clodoaldo Multari Lobo (1956 - 2016) era graduado pela Faculdade de Comunicação da UFBA. Tinha sua atuação focada na relação entre jornalismo e artes cênicas.

Muitos dos profissionais do figurino hoje são oriundos de diferentes áreas do conhecimento – desenho, pintura, teatro, arquitetura, moda, comunicação, design, artes plásticas, etc. O fato é que a maioria acaba se formando, especializando-se em figurino de forma empírica, autodidata, à medida que vão construindo os projetos de figurino que são convidados, bem como através de workshops e cursos diversos. Martim Gonçalves, por exemplo,

[...] foi, indiscutivelmente, um dos homens de teatro mais completos do país na sua época. Prova disso é que desempenhou com talento e rigor as mais diferentes funções da área teatral: tradução, direção, cenografia, figurino, produção, crítica e ensino. (SANTANA, 2011, p. 41).

Outros exemplos que temos também são das seguintes áreas: dos designers²² Moholy Nagy, Oscar Schlemmer, dos artistas plásticos Leon Bakst, Pablo Picasso, Salvador Dali, de profissionais da moda, Chanel, Christian Lacroix, Yves Saint Laurent, Jean Paul Gaultier, Elsa Schiaparelli, Jum Nakao, Dener Pamplona de Abreu, Alexandre Herchcovitch, Ronaldo Fraga, assim como muitos outros das primeiras décadas do século XX como Gordon Craig, Adolphe Appia, Peter Brook, Antonin Artaud, etc. Temos conhecimento também, através dos programas de espetáculos da Companhia de teatro da UFBA, Curso livre do Teatro Castro Alves, BTCA, de muitos artistas plásticos que atuaram em Salvador, Bahia como: Carybé, Gilson Rodrigues, Calasans Neto, Mário Cravo Filho, Hamilton Lima; de encenadores como Eros Martim Gonçalves, João Augusto, Adroaldo Ribeiro (um dos maiores realizadores do teatro infantil na Bahia dos anos 40 e 50)²³, Emanuel Araújo, José Possi Neto, além de muitos outros artistas como João Gama, Miguel Calombrero, Eduardo Cabús, Bartira Santos, que concretizaram figurinos para espetáculos teatrais, entre muitos outros²⁴.

Ao optar por focar o trabalho de figurinistas de teatro em Salvador, nestas últimas décadas, deparo-me com a vastidão de vertentes a serem abordadas, bem como as múltiplas dificuldades no garimpar de informações imprescindíveis a toda e qualquer investigação. Vertentes que vão desde as histórias dos figurinistas, às técnicas e seus produtos, etc.

É importante registrar que, com a criação da Escola de Teatro da UFBA, vieram também profissionais, a exemplo da figurinista Luciana Petruccelli, que foi responsável pelo

²² Designers citados no 10º Colóquio de Moda – 7ª Edição Internacional 1º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda 2014 O ESTILISTA CRIADOR DE FIGURINOS. (Montanheiro, Adriana Martinez; Schulte, Neide Köhler).

²³ Citado em referências dos livros de história de Nelson Araújo (1978) e Aninha Franco (1994), bem como na matéria do Jornal “Correio da Bahia” de 27/08/2006. (BRIGHAM, 2006).

²⁴ Nomes referendados na Revista Arte na Bahia, nos anuários do Teatro Brasileiro e Catálogos de espetáculos (acervos da Escola de Teatro, Setor de Documentação e Pesquisa do Teatro Castro Alves e acervos pessoais)

figurino do primeiro grupo de teatro da Escola, chamado “A Barca”. Os mentores da Escola de Teatro nos legaram um currículo que tem contribuído até o momento com a formação do trabalho nos bastidores da cena. Conforme relata Santana:

Em sua primeira folha, primeira linha, o prospecto de 24 páginas afirma que: “A Escola de Teatro tem como finalidade constituir um centro de estudos de arte teatral (literatura dramática, pesquisas de história e folclore) e concorrer para a formação de atores, diretores, autores e **técnicos** sob bases profissionais”. Declara que é “também objetivo” da instituição “tornar-se através de cursos de aperfeiçoamento, um centro de convergência de quantos interessados possam vir de outros estados do Brasil à Bahia, para estudar arte teatral”. Assegura que manterá “contato com os centros profissionais de teatro, orientando os alunos na sua futura vida artística. E ainda incentivará o intercâmbio de professores e estudantes com os de outros estados e países”. Por fim, afirma que “seu programa visa situar o ensino teatral, sob bases de alto padrão, no quadro do ensino universitário”. Em seguida, apresenta os seis cursos “normais” da instituição (interpretação, direção, formação do autor, **cenografia, arte do traje** e técnica teatral) e garante que além deles, a ET “organizará cursos livres de iniciação cinematográfica, técnica de representar para cantores, televisão, teatro educacional, teatro infantil, teatro de marionetes e etc. – para os quais eventualmente poderá contar com a colaboração de outras entidades educacionais. (SANTANA, 2011, p. 182, destaques meus).

A maior parte das fontes de registros de espetáculos em Salvador é de programas ou folders, cartazes, catálogos de espetáculos, revistas, jornais, fotografias, anuários de teatro e entrevistas com atores e artistas.

Segundo Gianni Ratto:²⁵

A cenografia e o figurino têm uma vantagem sobre outros aspectos do espetáculo que, uma vez acabado, é irrepetível: o projeto, o desenho, os croquis sobrevivem, mas por estarem separados do espetáculo propriamente dito, assumem as características das artes plásticas [...] (RATTO, 1999, p. 60).

Ele afirma ainda, referindo-se à beleza pictórica de uma prancha, que “criamos uma memória fictícia do que talvez possa ter sido um espetáculo e emprestamos ao teatro uma dimensão estética, suporte de seus valores poéticos e históricos.” (RATTO, 1999, p. 60). Para mim, o projeto, o desenho, os croquis, são documentos genéticos (SALLES, 2011), material imprescindível ao entendimento do fazer e da técnica teatral.

Depois de fazer uma síntese do meu percurso de encontro com o objeto de pesquisa desde a apresentação à introdução, apresento os objetivos da dissertação. Em termos gerais,

²⁵ Gianni Ratto - Nascido na Itália, viveu no Brasil a maior parte de seus mais de 80 anos de vida e arte. Após fundar o Piccolo Teatro de Milão, Gianni transfere-se para o Brasil para ajudar a consolidar, como encenador, o moderno teatro brasileiro, ao lado de Giorgio Strehler, Dario Fo e Jacques Lecoq. Foi também professor da Escola de Teatro da UFBA, convidado por Martim Gonçalves e dirigiu a montagem “O Tesouro de Chica da Silva”, de Antônio Callado.

compreender processos criativos de figurino em teatro, a partir da identificação de figurinistas que compõem o cenário de Salvador.

Em termos específicos, viso identificar no Núcleo do Teatro do TCA, relevantes figurinistas que contribuíram com criação em figurino. A escolha por focar nos espetáculos deste Núcleo se deu a partir das montagens que aconteceram no período que eu atuei no Centro Técnico, como coordenador de equipes de execução dos elementos da engenharia dos espetáculos - cenografia, adereçaria e figurino. Um outro objetivo é identificar e realizar um estudo de caso de um dos figurinistas do referido Núcleo, focando em seu processo criativo. Em outros termos, proponho também apresentar um ponto de vista do meu processo criativo em figurino no teatro, como material de análise. Finalmente, busco relativizar um processo criativo ao outro no sentido de obter possíveis pontos de intersecção.

Em termos metodológicos e para atingir tais objetivos, inicialmente, “trata-se de uma pesquisa qualitativa que valoriza o singular e a subjetividade de pesquisandos e pesquisadores, e que visa promover o encontro do pesquisador consigo mesmo, com os dados e com os sujeitos pesquisados (REY, 2005; TURATO, 2005; VALLADARES, 2007).” (SILVA, 2016, p. 64). Enfim, trata-se de um método que exigiu uma postura de distanciamentos e reposicionamentos essenciais, construindo um estilo de pesquisar e de ser artista. Um exercício constante de reflexão, de aceitar, compreender e estudar os processos de criação, os quais são sempre fonte de evolução, na lida com o objeto pesquisado. Segundo Roberta Carvalho Romagnoli:

Inaugura-se a era das pesquisas qualitativas, e não somente quantitativas, que visam ao aprofundamento no mundo dos significados das ações e das relações humanas. [...] a pesquisa qualitativa persegue o mundo social através das interpretações dos fenômenos, buscando as vivências, as experiências e a cotidianidade. Com forte crítica à neutralidade científica, surge a pesquisa-ação, também chamada de pesquisa participante, enfatizando o envolvimento do pesquisador com seu objeto de estudo, pois a pesquisa passa a ser também um fator de transformação social. (ROMAGNOLI, 2009, p. 167)

Começo, então, com uma postura que “diz” de uma inquietação intelectual de ir ao campo com olhos críticos com respeito aos processos intuídos por cada um dos fazedores dos aspectos visuais da cena teatral e propostas metodológicas antecipadas para tratar o objeto, seguindo uma postura fenomenológica e etnocenológica. Segundo Bião:

Conhecer-se o que não se conhece é reconhecer-se no novo, que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, irá se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa a

conhecer (o novo). É nascer-se de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o, continuamente. (BIÃO, 2009, p. 34).

Através desta perspectiva, situo-me num lugar, a priori, de estranhamento de saberes, a fim de que o objeto (processos criativos de figurinistas) me informe o caminho a percorrer. Ou seja: “[...] a partir do objeto de estudo escolhido, pergunta-se como e por que, em um momento dado, esse objeto tem sido problematizado através de uma determinada prática institucional e mediante quais aparelhos conceituais.” (DÍAZ, 2012 *apud* SILVA, 2016, p. 64).

O método apresentado se divide em três etapas complementares. A primeira delas diz respeito à pesquisa e análise de documentos do teatro soteropolitano, guiando ao encontro de expoentes importantes da realização de figurinos. Contextualizando a situação, o que temos de registro sistemático dos profissionais que contribuíram e contribuem com os espetáculos realizados nos palcos soteropolitanos, estão em programas e catálogos (do grupo A Barca²⁶ e da Companhia de Teatro da Escola de Teatro da UFBA), dos anuários²⁷ do Teatro Brasileiro e de programas dos espetáculos do Núcleo do TCA (a partir dos anos 90). Todos estes registros serviram-me de dados, nos quais encontrei, em sua grande maioria, a relação dos nomes dos atores, diretores, cenógrafos e/ou figurinistas, iluminadores, sonoplastas, coreógrafos, locais dos espetáculos e ano em que ficaram em cartaz, constados nas fichas técnicas.

Espaços como o setor de Documentação e Pesquisa do Teatro Castro Alves e a biblioteca da Escola de Teatro, fazem um registro das peças produzidas em seus teatros anualmente. Nestes setores, cataloga-se a equipe envolvida através de folders, publicações de jornais, matérias em revistas, fotografia e outros documentos. Todos estes dados constituem matérias primas para esta pesquisa.

O que é delineado neste trabalho tem base nos fazeres dos artistas, figurinistas dos espetáculos em Salvador, dos anos de 1990 do século XX aos anos 2000, século XXI. Portanto, refiro-me a uma necessidade de um delineamento e pensamento teórico motivado pela intensa e fecunda prática na “engenharia do espetáculo” – entendendo esta classificação como os bastidores da cena e toda parte técnica que envolve criação e construção de cenários, figurinos, adereços, maquiagem, iluminação e as áreas correlatas, cenotecnia, costura e modelagem cênica, etc.

²⁶ Primeiro grupo de Teatro da Escola de Teatro da UFBA, criado por Eros Martim Gonçalves a partir da criação da Escola.

²⁷ Décadas de 70 e 80, realizado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), atual Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), através do Ministério da Educação e Cultura.

Para esta empreitada de estudos, utilizo ainda, como fonte de pesquisa conforme foram citados, catálogos de espetáculos, livros com registros de fichas técnicas que contenham a equipe formadora dos espetáculos e matérias de jornais.

A segunda etapa é um movimento complexo de vaivém entre os documentos acima analisados e o material recolhido de entrevistas com oito figurinistas. Uma maneira de pesquisar que utiliza fontes primárias de diferentes origens na construção da análise. A pesquisa se apropria também de depoimentos dos artistas da cena teatral, dos croquis de muitos dos processos relatados, cadernos de anotações e rabiscos de ideias executadas pelo criador durante ensaios (diários de bordo) - documentos genéticos (SALLES, 2008) e de fotos das criações resultantes em cena. Tal roteiro (questionários prévios) era basicamente o mesmo para todos os entrevistados, tendendo a abordar o percurso histórico de cada um, sobretudo no sentido de compreender como as trajetórias profissionais ligadas ao teatro, se delinearam em cada um. Detalhes com foco na forma particular de criação e gerenciamento do projeto fizeram parte da investigação.

Especificando melhor, o processo de entrevistas aconteceu em dois momentos. No primeiro, parti de quatro entrevistas semiestruturadas em profundidade (REY, 2005; TURATO, 2005; VALLADARES, 2007), ou seja, um questionário aberto com o objetivo de estimular o entrevistado a discorrer mais livremente sobre o tema. As entrevistas com Duarte Júnior, Diana Moreira, Moacyr Gramacho e Miguel Carvalho foram realizadas ao vivo e gravadas em áudio, com acréscimos posteriores em e-mails, mensagens via *whatsapp* e *Messenger*. Trata-se de um processo de análise de conteúdo, mediante um mecanismo de articulação entre a teoria e os aspectos singulares de criação. Diante das referidas entrevistas, selecionei um processo criativo, como delimitação da pesquisa, aquele que mais me chamou a atenção, ou seja o que mais influenciou no meus processos criativos em figurino. As entrevistas realizadas posteriormente com o diretor, o assistente e uma das atrizes do espetáculo “Os Iks” trouxeram maior aporte para o entendimento do caso singular de criação em figurino de Duarte Júnior. Da mesma forma, as entrevistas com o diretor e atriz do espetáculo “Circocicleta” serviram-me de elucidação e olhar mais distanciado para embasamento do que foi o meu processo de construção do referido espetáculo.

No segundo momento, entrevistei outros figurinistas, diretores e atores na intenção de situar seus processos criativos num espaço-tempo histórico do figurino em Salvador, e que serviram de auxílio ao entendimento de conceitos específicos do *métier* do figurino, bem como na composição de uma singular cartografia de figurinistas que contribuíram com o teatro soteropolitano. São eles: Zoíla Barata, Maurício Martins, Euro Pires, Thiago Romero,

Luiz Santana e Rino Carvalho, além de Roberto Assis e Ari Barata. Estes últimos, atores, técnicos e ex-alunos da Escola de Teatro da UFBA, dentre outros, vivenciaram importantes fatos no teatro em Salvador.

Vale ressaltar que estas duas primeiras etapas da metodologia sintetizam a configuração de uma cartografia de figurinistas, que apresentarei no capítulo 3 da dissertação. Trata-se de um método complexo, como bem define Deleuze (2000), que se compõe de uma mobilização de diversos conceitos tais como espaços, rizomas, desdobramentos de afetos, encontros de relações, etc., os quais se articulam a partir da reunião de documentos, memórias que tendem a trazer em evidência, inclusive, uma experiência profissional. Neste sentido, fazemos livres associações, vivências do que percebemos com os dados imagéticos que são nos colocados à prova. E assim também os guardamos de forma seletiva, ainda que “deformada”, seja nas questões ligadas ao dia a dia comum, seja naquelas intrínsecas às criações artísticas. Neste aspecto, cada artista se “desnuda”, se revela, ainda que involuntariamente, num ato de despojamento de si mesmo, como ferramenta básica à fluidez do processo criativo. Sabemos que o objeto mais íntimo do trabalho do figurinista é a sua subjetividade, uma vez que o método cartográfico nos diz que:

[...] o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.” (DELEUZE, 2000, p. 22).

Acrescento ainda que a cartografia diz respeito a um mecanismo de transdisciplinaridade, tendo a subjetividade como ponto de intersecção entre os saberes, pois:

A cartografia se apresenta como valiosa ferramenta de investigação, exatamente para abarcar a complexidade, zona de indeterminação que a acompanha, colocando problemas, investigando o coletivo de forças em cada situação, esforçando-se para não se curvar aos dogmas reducionistas. (ROMAGNOLI, 2009, p. 169)

A terceira etapa, como procedimento metodológico, aborda os *sites* destinados ao registro e citação de profissionais ligados ao teatro, como por exemplo, o “Teatropédia” (2011) e o “Memorial Brasil de Artes Cênicas” (A OUTRA COMPANHIA DE TEATRO, 2011), *sites* e *blogs* de teatros como do “Teatro Vila Velha”, do “Centro Técnico do TCA” e do próprio “Teatro Castro Alves”. O *site* “Teatropédia”, dividido em categorias, tem-se o acesso em “artistas” à subcategoria “figurinistas”, em que são disponibilizadas informações de artistas baianos no cenário nacional. No *site* “Memorial Brasil de Artes Cênicas”,

desenvolvido através de uma iniciativa da “A Outra Companhia de Teatro”²⁸ tem-se o registro e a memória das artes cênicas no Brasil. A partir de entrevistas e encontros com artistas, técnicos, produtores, grupos e gestores culturais de reconhecido mérito em seu estado e região, são criados perfis contando trajetórias artísticas, fotos, vídeos, recortes de material gráfico e/ou jornalístico. Nele, encontram-se também alguns dos figurinistas baianos que serviram para a composição da cartografia e a lista de figurinistas disponibilizada no apêndice “A” da dissertação.

No próximo capítulo, abordo os teóricos que serviram de subsídios para análises e conceituações referentes às questões da criação em figurino para teatro.

²⁸ “A Outra Companhia de Teatro” surge em 2004, em Salvador (BA) e desde então vem desenvolvendo ações nas áreas de: montagem e circulação de espetáculos, registro e memória, capacitação artística, intercâmbio cultural e formação de plateia para as artes. Inicia como grupo residente do Teatro Vila Velha, atualmente tem sede própria e tem em seu repertório espetáculos como: “Moringa” (2010), “Mar me quer” (2010), “Remendo remendó” (2011), “O que de você ficou em mim” (2013) e outros.

2 COM QUE ROUPA EU VOU: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Para um olhar com preparo, munido de subsídios a perceber aspectos relevantes ao entendimento de qualquer realização artística, é necessário “vestir” a roupa adequada a esta intenção. Nesta lógica, ao introduzir o tópico “com que roupa eu vou”, justifica-se o abrir o armário e o vestir-se de teóricos fundamentais à pesquisa.

À luz de teóricos como, Cecília Salles (2011), Bruno Munari (1998), Luigi Pareyson (1993), Gaston Bachelard (1990), Carl G. Jung (2016), Gilbert Durand (2012) entre outros, assim como os documentos do registro de peças de teatro, debruçei-me no intuito de entender o figurinista em seus propósitos de criações destinadas à visualidade da cena, em especial, o figurino.

Procurei observar os referidos procedimentos artísticos com base nos parâmetros da metodologia e psicologia da percepção visual, da semiologia, processos genéticos, históricos de vida, questões da estética, dentre outros. Estudiosos como Rudolf Arnheim e Fayga Ostrower serviram de fundamentação, além da contribuição de Roland Barthes, Armindo Bião, Sônia Rangel, Jorge Coli, João Francisco Duarte Júnior, Ecléa Bosi, Rosane Muniz entre muitos outros. Todos estes serviram de “roupagem” para as observações e análises do labor dos bastidores da cena proposto nesta pesquisa.

Para uma análise de processo criativo, “visto”, por exemplo, autoras como Ostrower (2014), a qual defende que o processamento que é dado ao ato criador, “é basicamente o de formar. É poder dar uma forma a algo novo. [...] de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos.” (OSTROWER, 2014, p. 9).

Segundo Sônia Rangel:

Escolho, então, me situar no ponto de vista do artista, para o qual compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. (RANGEL, 2015, p. 21).

É notório que o ato criador movimentava estruturas tanto físicas quanto psicológicas do seu autor. E ao atentarmos e focarmos neste aspecto do artista, estamos tocando e mergulhando também em algo da sua intimidade. “Vestir” Jung, neste sentido ainda é buscar entender como se processam as questões da imaginação, atreladas aos dados das vivências

que todos nós carregamos e que formam nossos repertórios ao longo da vida. Ele tangencia esta questão ao mencionar que:

[...] coisas que vimos e ouvimos conscientemente e que, a seguir, esquecemos. Mas todos nós vemos, ouvimos, cheiramos e provamos muitas coisas sem notá-las na ocasião, ou porque a nossa atenção se desviou ou porque, para os nossos sentidos, o estímulo foi demasiadamente fraco para deixar uma impressão consciente. O inconsciente, no entanto, tomou nota de tudo, e estas percepções sensoriais subliminares ocupam importante lugar no nosso cotidiano. Sem o percebermos, influenciam a maneira por que vamos reagir a pessoas e fatos. (JUNG, 2016, p. 37).

O novo a ser criado não surge do “nada”, do vazio, do vácuo. É configurado a partir do repertório de imagens do seu criador, muito antes do seu intuito de criar. É uma espécie de arquivo de imagens guardadas na memória, um museu interno na vertente do entrevistado Duarte Júnior (este conceito será retomado no quarto capítulo, por ocasião da análise do processo criativo em figurino da obra “Os Iks”). Um “museu” em que são guardadas as memórias vividas, mesmo que inconscientemente, como alude Jung:

Há, ainda, certos acontecimentos de que não tomamos consciência. Permanecem, por assim dizer, abaixo do limiar da consciência. Aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente, sem nosso conhecimento consciente. Só podemos percebê-los nalgum momento de intuição ou por um processo de intensa reflexão que nos leve à subsequente realização de que *devem* ter acontecido. E apesar de termos ignorado originalmente a sua importância emocional e vital, mais tarde brotam do inconsciente como uma espécie de segundo pensamento. (JUNG, 2016, p. 22).

Temos a tendência a considerar o ato criativo como um ato intuitivo apenas. Notamos que esta dimensão passa a ser a principal, e não a única envolvida nas gêneses criativas. Ostrower reforça esta ideia ao declarar que “a intuição vem a ser dos mais importantes modos cognitivos do homem.” E acrescenta que “A intuição está na base dos processos de criação.” (OSTROWER, 2014, p. 56).

Ao me deparar com questões de criação, à intuição somam-se, neste sentido, elementos ligados à sensibilidade. Nesta acepção, Ostrower (2014) defende também que a sensibilidade não é inerente somente a artistas, é, em si, inerente ao humano, mesmo em diferentes graus. Portanto, em toda área da atividade humana teremos potencialidades criadoras agindo.

No aspecto sensibilidade, exige-se do artista criador o aguçar dos sentidos, com os quais ele se desnuda ao abrir as suas múltiplas “gavetas”, e o faz por uma necessidade, por uma determinação instintiva no ato da criação. Considerando este conceito, implemento a investigação no sentido de saber quais associações e reflexões possíveis no ato criador. Neste

terreno desconhecido das “gavetas” é onde o artista pode encontrar-se ou ainda perder-se em chãos movediços, nos quais a intuição, atrelada à sensibilidade pode ser um dos guias. Este intuir que, segundo Enio Rodrigues Silva:²⁹

Diz de algo que nos acontece e que não é somente determinado por questões concretas da realidade que se apresenta, mas por outras nuances que escapam à compreensibilidade. A intuição é expressão de sentimentos nada óbvios e não é explicativa. Ou seja, seria ela a capacidade do ser humano de discriminar estímulos não externalizados, não evidentes, mas sentidos no corpo, mobilizando nosso *projeto-ação* em atos, dirigindo o engendramento de gestos profissionais? (SILVA, 2016, p. 370).

Silva (2016) acrescenta ainda que a intuição é um saber que “eu” não sei o que é, mas que dispara em mim um conhecimento sobre aquilo.

Nesta perspectiva Ostrower, ao falar de intuição como elemento da criação, observa que:

[...] O homem cria não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando.

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. [...] As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. (OSTROWER, 2014, p. 10).

É no abrir das “gavetas” que encontramos terreno fértil para a intuição, em que texturas, volumes, formas, coloramentos, redimensionamentos, ousadias e reformatações são re-postas, re-vistas, re-pensadas, re-viradas.

No “abrir das gavetas” que se tem também o sentido de permanência (RANGEL, 2015), na eterna busca, que, ao se abrir uma delas, pistas avançam, sinalizam, iluminam as chaves para a abertura de tantas outras gavetas. No sentido de permanência, todos nós nos encontramos e nos multiplicamos no ato e produto da criação, embora saibamos que não se trata de uma questão exclusiva do ato artístico. Conforme defende Ostrower, o ato criador acontece em qualquer área do conhecimento. Ou seja, ele é inerente à cognição humana:

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades de vida. Os caminhos podem cristalizar-se

²⁹ Psiquiatra que defendeu uma tese sobre “O gesto profissional em psiquiatria...” e que, para compor o seu gesto profissional, desenvolveu uma pesquisa com atores do Théâtre du Soleil, Paris, de 2014 a 2015, no sentido de compreender a contribuição do teatro para o conceito de gesto profissional em psiquiatria.

e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, amplia-se. (OSTROWER, 2014, p. 27).

Ressalto a “performatividade” do figurinista de teatro, no seu potencial criador, ao considerá-lo como um dos agentes protagonizadores do espetáculo – este ponto será retomado no tópico posterior “Gaveta de Ideias”. Entretanto, antecipo que o percurso que o figurinista trilhará reúne em si dados e elementos de performance, ao “sair da normatividade” com “uma arte que na sua essencialidade procura escapar de definições e rotulações extintoras” (COHEN, 2002, p. 45), bem como questões carregadas de ideologia, visão de mundo, olhar particular sobre determinado aspecto da vida e que podem influenciar diretamente na concepção do figurino de uma obra cênica ou até mesmo de toda a encenação. Há casos, por exemplo, em que a ideia geral de espetáculo, ou de um filme se pauta principalmente nos conceitos encontrados pelo figurinista. Moacyr Gramacho³⁰ exemplifica esse “protagonismo” ao reconhecer que:

O projeto do processo de figurino de cinema, que pra mim é muito diferente de teatro e muito diferente de moda, nesse processo, que foi o filme de Alceu Valença, **o figurino foi fundamental na conceitualização** da direção de arte. Tanto que o prêmio que a gente ganhou em Gramado, dediquei a ela³¹. E a crítica, se você pesquisar sobre o filme “A Luneta do Tempo” é engraçado porque sempre que eles falam de arte³², falam do figurino e muitas vezes falam do figurino e não falam da arte. Porque você pode ter uma arte, em cinema, mais comportada e o **figurino ser o grande diferencial**. Por exemplo, eu adoro a série, *Game of Thrones*, eu sou um fã de John Snow e muitas vezes o figurino é mais inteligente do que a própria arte. (GRAMACHO, 2016, destaques meus).³³

Por este “protagonismo”, nota-se a importância do estudo focado no ato criador, seus frutos, principalmente seus processos. Nesse contexto Cecília Salles pontua que:

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. (VIANNA, 2005 *apud* SALLES, 2008, p. 19-20).

A “performance” exercida pelo figurinista, nesse sentido, através da sua realização na visualidade, é fascinante também na medida em que ficam explícitas as vivências do processo,

³⁰ Diretor de Arte de cinema, figurinista e cenógrafo de teatro, é o atual diretor do Teatro Castro Alves, em Salvador/BA.

³¹ Refere-se à figurinista Diana Moreira.

³² Ao se referir a “arte”, ele quer dizer “direção de arte”.

³³ Entrevista concedida ao autor da dissertação em 31/05/2016.

dos caminhos percorridos pelo mesmo para a completude da sua ideia, sobretudo a partir de dados intuitivos.

A intuição, elemento essencial para a construção da criatividade, é destacada por Rino Carvalho³⁴ como a principal propulsão nas suas criações, segundo ele mesmo pontua:

[...] tenho as minhas primeiras impressões puras e, muito particularmente única, sobre aquelas pessoas que vi fazendo o trabalho, sem a prévia de uma expectativa por já saber ou ainda ter o frescor do texto. Eu sou muito imagético e só o fato de vê-los, já surgem ideias que, normalmente, eu não mudo mais. Sempre sigo a minha intuição (e é só nesse lugar da vida que a sigo com muita certeza e segurança), mesmo que mexa uma coisa aqui, outra ali, é sempre a primeira ideia daquilo que pensei, ao ver, que fica. (Carvalho, 2016).³⁵

As nossas intuições, o que guardamos do que vivenciamos, acabam sempre acionados para uma oportuna ocasião em que selecionamos de preponderante às respostas dos embates em que somos colocados à prova ou que voluntariamente nos envolvemos. Quais elementos saem das gavetas dos figurinistas? Saem trapos, outros tantos figurinos, presentificações e incrustações das suas fantasias, desejos, gestos, atitudes. Gaveta, nesta acepção, passa a ser, portanto, a personificação da memória e da imaginação, das experiências adquiridas pelo olhar atento ao registro e seleção do que desta essência visual ficou arquivado (JUNG, 2016) e conservadas pela memória (BOSI, 1994).

Durand (2012, p. 25) afirma que “para poder viver diretamente as imagens”, é ainda necessário que a imaginação seja suficientemente humilde para se designar encher de imagens.” Aí estarão implicadas também as nossas escolhas, em especial, na apreciação e produção artísticas. Gianni Ratto (1999) nos coloca a par do quanto é inegável a nossa relação sensorial com a obra de arte porque a primeiríssima relação que nós temos com ela é consequência do que nós vemos e o que isto nos diz.

As nossas imagens reservadas nas nossas gavetas são apropriadas por nós de acordo com as vivências e níveis de percepções pessoais. Segundo Bachelard, “a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens.” (BACHELARD, 1990, p. 1).

A imaginação, a gaveta de ideias é o lugar do devaneio. A partir desta ideia, as “vestes” disponibilizadas por Bachelard cabem na medida certa quando o mesmo afirma que:

³⁴ Diretor de teatro e figurinista de teatro e dança. Atual diretor do Teatro Gamboa Nova, Salvador/BA.

³⁵ Entrevista via e-mail em 04/10/2016.

O devaneio cósmico [...] é um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto — e não uma causa — para que nos ponhamos em "situação de solidão", em situação de solidão sonhadora. Nessa solidão, as próprias recordações se estabelecem como quadros. Os cenários dominam o drama. As recordações tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia. E isso ainda coloca uma diferença entre o devaneio e o sonho. O sonho permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna. A solidão, no sonho noturno, tem sempre uma hostilidade. É estranha. Não é verdadeiramente a nossa solidão. (BACHELARD, 1988, p. 14)

Um dos pretextos para o artista se colocar em situação de solidão é o seu processo de criação. Os devaneios suscitados em um ato criativo podem conduzir-nos a caminhos, memórias, as quais são acionadas instintivamente. Neste caminho, por um lado, Bachelard defende que “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.” (BACHELARD, 1988, p. 94). Por outro lado, Ecléa Bosi enriquece a ideia de memória ao afirmar que “antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança “vive” em estado latente, potencial.” (BOSI, 1994, p. 51).

Ao criar, o artista se sente livre - liberdade, memória, intuição e devaneio, então, são ingredientes deste ato, cujo resultado é a busca pela “beleza”, mais no sentido da experiência estética/filosófica e menos no sentido de padrão a ser adotado, dentro do conceito trazido por João Francisco Duarte Júnior (1997, p. 13) ao deixar claro que “a beleza é uma maneira de nos relacionarmos com o mundo. Não tem a ver com formas, medidas, proporções, tonalidades e arranjos pretensamente ideais que definem algo como belo.”

Bachelard inicia então um questionamento sobre a beleza psicológica diante de um acontecimento sedutor de nossa vida íntima:

Essa beleza está em nós, no fundo de nossa memória. Ela é a beleza de um impulso que nos reanima, que põe em nós o dinamismo de uma beleza de vida. Na nossa infância, o devaneio nos dava a liberdade. E é notável que o domínio mais favorável para receber a consciência da liberdade seja precisamente o devaneio. [...] psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres. (BACHELARD, 1988, p. 95)

Há que se vestir de devaneios para que o êxito na criação seja logrado. A criação, então, é um impulso de uma beleza vital que tem como umas das “ferramentas” o devaneio.

“Psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres.” (BACHELARD, 1988, p. 95)

Dentro destas “vestes” de conhecimentos e acepções sinto-me como trajado adequadamente para “diálogos” possíveis e análises para a aproximação da criação, bem como dos processos investidos por figurinistas, desde seus esboços, às suas ideias finais como pistas intrínsecas ao entendimento da obra.

Nessa vertente, Salles comprova que:

A criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um processo feito de formas de caráter precário, porque hipotético. É importante fazer notar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção: de produto para processo. No momento em que se coloca um *passe-partout* em esboços e anotações, como aconteceu na exposição *Bastidores da Criação*, esquemas perceptivos ligados à recepção da obra em seu estado de perfeição e acabamento são abalados. Assume-se uma nova perspectiva estética. (SALLES, 2011, p. 25).

Esta perspectiva estética, aludida por Salles, define melhor, então, o objeto desta pesquisa – processos criativos em figurino. Aqui, aproximo-me mais de processos criativos através de um olhar fenomenológico, mergulhando em alguns teóricos referenciados, bem como da obra dos próprios artistas criadores.

O entendimento da obra artística, a partir de como se dá a *Gestalt*³⁶ serviu-me também de aporte para as aludidas análises de processos dos figurinistas. Rudolf Arnheim aborda o assunto com a seguinte questão: “de que modo o sentido da visão se apodera da forma? Nenhuma pessoa dotada de um sistema nervoso perfeito apreende a forma alinhavando os retalhos da cópia de suas partes. [...] O sentido normal da visão [...] apreende um padrão global.” (ARNHEIM, 1980, p. 44)

Na mesma sintonia, ele defende que nossas experiências e ideias tendem a ser comuns, mas não profundas, ou profundas, mas não comuns:

Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos. O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move entre abstrações. [...] daí sofreremos de uma carência de ideias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras. (ARNHEIM, 1980, p. ix).

³⁶ Gestalt é um termo alemão de difícil tradução. O termo mais próximo em português seria forma ou configuração, que não é muito utilizado por não corresponder exatamente ao seu real significado em Psicologia. [...] Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, baseados nos estudos psicofísicos que relacionaram a forma e sua percepção, construíram as bases de uma teoria eminentemente psicológica. Eles iniciaram seus estudos pela percepção e sensação do movimento. Os Gestaltistas estavam preocupados em compreender quais os processos psicológicos envolvidos na ilusão de ótica, quando o estímulo físico é percebido pelo sujeito com uma forma diferente do que ele é na realidade. (BOCK; FURTADO; TEIXEIRA, 2001, p. 59).

Pode parecer óbvio afirmar que o produto da ideia do figurinista é o figurino, entretanto, para o entendimento deste elemento de comunicação, no seu sentido semiótico³⁷, convém “vestir-se” de teóricos que abordam, em profundidade, o tema, como forma de ter maiores subsídios para uma maior aproximação do objeto em estudo. Roland Barthes oferece então subsídios ao demonstrar que:

[...] a pertinência escolhida pela pesquisa semiológica concerne, por definição, à significação dos objetos analisados: interrogamos os objetos unicamente sob a relação de sentido que detêm, sem fazer intervir, pelo menos prematuramente, isto é, antes que o sistema seja reconstruído tão longe quanto possível, dos outros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) desses objetos; não devemos, é certo, negar esses outros determinantes, cada um dos quais depende de outra pertinência; mas eles próprios devem ser tratados em termos semiológicos, isto é, seu lugar e sua função devem ser situados no sistema do sentido: [...] no nível da formação do signo indumentário, por exemplo, [...] ou no do discurso de conotação. (BARTHES, 2012, p. 120)

Croquis, traços, ideias do figurinista são essencialmente signos e, portanto, interpretados assim, do ponto de vista da sua significação simbólica, o qual estará inserido em um determinado contexto. O pensamento de Lúcia Santaella corrobora com esta afirmativa ao dizer que “a semiótica ou lógica, por outro lado, tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis.” (SANTAELLA, 1985, p. 06).

Os demais e importantes teóricos, especialistas em conceitos de semiologia, análises da imagem, entre outras áreas do conhecimento, serão referenciados ao longo da dissertação.

2.1 Gaveta de Ideias – Processos de Criação

O que acontece quando um figurinista “recebe uma encomenda”, um convite de trabalho? Em geral, no meio teatral, um diretor ou um grupo tem um texto ou uma ideia, escolhe ou já tem definido os atores que farão o espetáculo. Quando não é ele mesmo quem assina o cenário e/ou o figurino, convida alguém para assinar/criar e executar os elementos visuais da encenação.

Suponhamos que o encenador escolha afinal quem ficará encarregado de realizar o figurino do espetáculo. Entra em cena, pois, o figurinista. Este profissional nem sempre

³⁷ A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. (SANTAELLA, 1985, p. 2)

ganhou o seu real espaço desde montagens de épocas mais distantes, o que não significa que até hoje isto deixou de ser negligenciado:

Para dizer a verdade, a encenação do século XIX não parece ter-se preocupado especialmente com a integração dos figurinos numa visão global da imagem cênica. Bastava que eles fossem, dentro de certa convenção, representativos ou evocativos de um tipo catalogado – imperador romano, nobre espanhol, camponês de Molière ou burguês de Balzac – ao qual o personagem pudesse ser *grosso modo* assimilado, para que todo mundo ficasse satisfeito. (ROUBINE, 1998, p. 128).

Se olharmos para o passado, constatamos que até o final do século XIX, o teatro ocidental esteve alicerçado, na maior parte de sua história, no “textocentrismo”. Isto é, o texto considerado elemento principal e fundamental para o fazer da cena. À figura do dramaturgo/autor do texto era atribuída maior importância. O diretor era considerado o “organizador” da cena, as atuações seguiam modelos pré-estabelecidos e os demais elementos do teatro que compunham a cena, como os cenários e os figurinos, apareciam na trama sempre a serviço da história, ou seja, do texto.

Com o surgimento do encenador, esse contexto começa a ser tensionado. O texto teatral, aos poucos, vai perdendo o seu lugar supremo e os demais aspectos da cena começam a receber maior atenção, segundo o pensamento de Roubine (1998). A iluminação, o cenário e o figurino (e também a arte do ator) passam a ser considerados não mais meros suportes do teatro, mas são potencializados em seus campos de expressão, uma vez consideradas, também, as suas linguagens. O figurino, então, passa a requerer um olhar, constituindo uma linguagem, um signo. O que há mais de 50 anos se tinha uma visão limitada de representação, como a naturalista, por exemplo, hoje o traje passa a ser pensado a partir das abordagens de pesquisas, da sua contextualização na cena, ganhando, portanto, dimensões semióticas:

[...] a pertinência escolhida pela pesquisa semiológica concerne, por definição, à significação dos objetos analisados: interrogamos os objetos unicamente sob a relação de sentido que detêm, sem fazer intervir, pelo menos prematuramente, isto é, antes que o sistema seja reconstruído tão longe quanto possível, dos outros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) desses objetos; não devemos, é certo, negar esses outros determinantes, cada um dos quais depende de outra pertinência; mas eles próprios devem ser tratados em termos semiológicos, isto é, seu lugar e sua função devem ser situados no sistema do sentido: [...] no nível da formação do signo indumentário, por exemplo, [...] ou no do discurso de conotação. (BARTHES, 2012, p. 120).

As dimensões semióticas do figurino nos fazem pensar neste elemento como um dado inerente à comunicação, a qual pode, inclusive, completar, dizer, contradizer, negar a

ideologia, o modo de ser do personagem. Ferdinand Saussure faz ainda considerações neste sentido ao pontuar que:

[...] a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso. Daí surgiria a unidade das pesquisas levadas a efeito atualmente em Antropologia, Sociologia, Psicanálise e Estilística acerca do conceito de significação. (SAUSSURE, 1969 *apud* BARTHES, 2012, p. 15).

A partir da definição do papel do figurinista, sobretudo no teatro contemporâneo, pós-dramático³⁸, deu-se uma dimensão mais ampla e significativa ao papel deste profissional na realização intrínseca de seu ofício. A dimensão da performance³⁹ do figurinista passa a ser dada com maior clareza no momento em que ele objetiva e conduz o seu pensar e realizar a indumentária como meio de conexão com toda a ação cênica a ser mostrada, bem como na unidade e harmonia com os demais aspectos da visualidade. O figurinista, assim como todos os outros trabalhadores da cena, na contemporaneidade, performa ao exercer a sua personalidade e voz no trabalho, ainda que em coletivo.

“Performar” o figurino, portanto, é também ampliar a capacidade de composição da obra cênica em que a grande e plausível finalidade seja expressar, comunicar o pensamento e conceitos do performer em detrimento da realização artística e que tem como ser protagonista, também, aquele responsável pela pele dos personagens. No seu processo de criação e no produto figurino estariam inscritos (e, portanto, presentificados) peculiaridades do artista-figurinista, que trariam em si camadas simbólicas de caráter autobiográfico ou construídas a partir do trânsito de informações trocadas pelos sujeitos envolvidos no processo criativo.

Amabilis da Silva alerta-nos para um desconforto neste sentido:

Não tenho a intenção de fazer apologias à desestruturação do teatro convencional, pois isto me parece, sempre, uma questão de opção. Apenas noto a dificuldade encontrada pelos profissionais, que tive a oportunidade de entrevistar e creio poder estendê-la a muitos outros – com relação à pergunta: Como pesquisar? Como pesquisar dentro de uma estrutura que privilegia o olhar e a pesquisa do diretor?

³⁸ O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo “após” a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mas desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”[...]. (LEHMANN, 2007, p. 33-34).

³⁹ [...] mais do que definir e delimitar a extensão da expressão artística *performance* – o que por si só já constituiria uma tarefa paradoxal, na tentativa de se decupar o que busca escapar do analítico, de sermos normativos com uma arte que na sua essencialidade procura escapar de definições e rotulações extintoras – é nossa intenção apontar, através da observação de diversos espetáculos, a estrutura e, mais do que isso, a ideologia que está por trás da expressão artística *performance*, e ao mesmo tempo, com essa análise, enfocar todo um riquíssimo universo de criação ainda parcialmente desconhecido do grande público no Brasil. (COHEN, 2002, p. 45-46)

Como pesquisar e contribuir para a materialização das ideias da encenação abdicando da autoria? Encontro, aqui, o que chamo de paradoxo do figurinista: se de um lado ele (a) não pode manter sua pesquisa individualizada por estar submetida à encenação – estou me referindo à linguagem e não à técnica – por outro, sempre carece estar vinculado a um grupo de pesquisa teatral constante, o que sabemos não é tão comum. (SILVA, 2001, p. 848).

Ora, a encenação estará em função da conexão da obra como um todo. Se por um lado, em entrevistas feitas com figurinistas soteropolitanos, a maioria aponta a grande e quase imperiosa relação texto - diretor – figurinista; por outro lado, não notamos um problema ou ainda impedimento criativo diante desta relação estabelecida, nem podemos perder o foco da importância do figurinista mesmo fora destes limites.

Na encenação, cada processo criativo envolvido dará num todo, cuja atenção no “equilíbrio” - que é, segundo Donis Dondis “[...] a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais.” (DONDIS, 1997, p. 32), de acordo aos princípios da composição visual - é considerado como um padrão visual normativo. Roubine ainda nos pontua, ao mencionar os figurinos executados por pintores, que “[...] o pintor aplica a estes os mesmos princípios de estilização, a utilização das mesmas gamas e das mesmas oposições de cores que aos cenários, a fim de garantir a coerência visual da imagem cênica.” (ROUBINE, 1998, p. 128). Essa busca pela harmonia é adotada e assumidamente incutida, sobretudo nos conceitos dos realizadores do visual da cena, dentro dos “limites” da caixa cênica do palco italiano, conforme ratifica Roubine: “Tal concepção conserva até hoje a sua força de lei para a maioria dos encenadores que continuam trabalhando no quadro do palco italiano.” (ROUBINE, 1998, p. 128).⁴⁰ Por outro lado, nas atuais performances de rua ou em outros espaços alternativos à encenação, estes mesmos princípios são adotados uma vez que os elementos da cena vão apontar necessidades de serem pensados e terem suas forças de composição de acordo com os conceitos da sintaxe da linguagem visual:

Em todos os estímulos visuais e em todos os níveis da inteligência visual, o significado pode encontrar-se não apenas nos dados representacionais, na informação ambiental e nos símbolos, inclusive a linguagem, mas também nas forças compositivas que existem ou coexistem com a expressão factual e visual. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado. (DONDIS, 1997, p. 22).

⁴⁰ No Barroco o *Teatro Farnese* (1628) de Parma, do arquiteto Giovanni Batista Aleotti, tinha uma estrutura onde ficava determinado o lugar do espectador. [...] O teatro à italiana, internamente tem uma sala em forma de ferradura; poltronas na plateia; frisas ou camarotes quase ao nível da plateia; balcões e camarotes divididos em andares ou ordens; galerias. (MANTAVANNI, 1989, p. 9-10)

A partir do momento em que o figurino é assumido como signo, e também como símbolo, como um dos agentes de comunicação dentro o espetáculo, é pensado como uma linguagem de fato, como um elemento dos bastidores da cena tão relevante quanto todos os outros elementos como cenografia, adereçaria, maquiagem, iluminação, etc. Antes, o figurino ficava sempre a serviço da trama e da história como ainda é possível se notar na televisão ou em outros meios. Enfim, o figurino pode estar ali a serviço de como “manda” o figurino, mas é algo que muitos figurinistas, como artistas, não devem seguir muito. Os figurinistas do teatro contemporâneo não fazem tudo como manda o figurino, pois parece normativo, e pensar em criação, pensar em artista, a partir desta lógica, torna-se muito mais coerente agir como “desmanda” o figurino, em que as regras, os padrões são revisitados, questionados, burilados, recortados, emendados, remendados, estendidos, encolhidos, revelados, anulados e renormalizados. O figurino é um lugar de subversão, que pode dizer o que “não” se pode ser proferido com as palavras. O figurino é um lugar de potência, de performatividade. O figurino é “o lugar” onde o artista, o figurinista pode performar. No figurino, podem estar inseridos, inclusive, aspectos da dramaturgia, dentro do que o profissional Rino Carvalho chama de dramaturgia do figurino:

Dramaturgia do figurino – quando o figurino tem uma trajetória junto com o personagem, como o personagem sofre o impacto da trama. Fazer figurino é uma escolha, vai impactar na identidade visual do espetáculo. O figurino pode argumentar, existe um processo de acordo a trama – ter uma compreensão do figurino dentro da trama. (CARVALHO, 2016).⁴¹

Nota-se, também, pontuações nesta vertente em Amabilis Silva, quando ela menciona que:

[...] quando o figurino deixa de ser apenas apêndice (muleta) para o trabalho do ator, surge a intrincada situação da autoria, pois advém desta ordem o que denomino figurino-dramaturgia, ou seja, o figurino que toma funções de dramaturgia não textual, quando renuncia a caracterização em função da presença semântica. (SILVA, 2001, p. 847).

Neste sentido, Silva (2001) reforça o poder comunicador do figurino quando o mesmo deixa de ser um elemento meramente ilustrativo para significar e dizer além do que é mostrado na cena. Dentro de um contexto de um espetáculo, o papel do figurino ganha outras

⁴¹ Depoimento ao pesquisador em 13/06/2016.

dimensões de interpretação o que, em consequência, configura e redimensiona as possibilidades de interação com a obra.

Em artigo, Ana Paula Patrone (2016)⁴² diz que “é preciso que figurinos e adereços constituam um texto a ser lido pelo espectador - um detalhe, um signo apenas, mas que seja capaz de abrir todo um campo de leitura”.

Sabe-se da quantidade de significados que o figurino passa a ter dentro do contexto da encenação atual, o que pode transcender a dramaturgia, dia-a-dia da personagem, status ou classe social, questões de gênero, entre outros fatores, além de nos sinalizar Histórias de Vida (BARROS; SILVA, 2002) através da sua infinidade de signos. Roubine tece relevantes contribuições neste pensamento ao expor todos estes aspectos pontuados e acrescenta:

[...] O figurino torna-se uma roupa. Ou seja, ele dá um depoimento sobre a pessoa que o usa, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece. Foi realmente usado. Pode e deve, se for o caso, exibir o seu desgaste, a sua sujeira; pode e deve falar do *status* social e da situação real do personagem. Tem, em última instância, uma função que o aproxima de um objeto de cena: o espaço emoldura o personagem, à semelhança do seu meio familiar; e o figurino, enquanto elemento visual, estabelece um essencial elo de significação entre o personagem e o contexto espacial em que este evolui. (ROUBINE, 1998, p. 108).

Figurino, portanto, é um dos elementos da plasticidade da cena. O jogo de elementos visuais, dos quais ele pode e deve estar impregnado são de valiosa importância, uma vez que são a matéria da qual se adquire também o vocabulário necessário à fluidez do que se quer expressar e performar na visualidade. Dondis defende que:

Na verdade, a expressão visual é o produto de uma inteligência extremamente complexa, da qual temos, infelizmente, um conhecimento muito reduzido. *O que vemos é uma parte fundamental do que sabemos*, e o alfabetismo visual pode nos ajudar a ver o que vemos e a saber o que sabemos. (DONDIS, 1997, p. 22).

Em consonância com este pensamento, Zuarte Júnior também afirma que: “Então pra mim, hoje o figurino precisa comunicar alguma coisa além dele está inserido nessa questão da dramaturgia que ele tá apoiado. Mas é qualquer coisa que detona na gente algo que possa acontecer essa tal roupa.” (Zuarte Júnior, 2016).⁴³

Para o senso comum, um figurino de teatro é feito apenas para dizer algo sobre a personagem. Em certo aspecto e, de fato, numa primeira visão pode ser isto, porém, as funções de um figurino vão além de qualquer superficial percepção. Segundo Pavis, “o

⁴² Disponível no site: <http://dramaturgiapontocorrente.blogspot.com.br/2016/09/a-dramaturgia-do-figurino-parte-i.html>. Acesso em: 18 out. de 2016.

⁴³ Depoimento ao pesquisador em 26/02/2016.

figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica sua função e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos.” (PAVIS, 1999, p. 168).

Este rápido recorte sobre a significação do figurino e os aspectos de sua composição não tem a ingênua pretensão de esgotar as diferenciadas acepções a respeito do tema, sobretudo nos moldes do teatro atual, mas tem, por finalidade, sinalizar estes novos caminhos e conceitos pelos quais é encarada a indumentária teatral, à qual continuaremos revendo ao longo do estudo. O produto realizado, então, vai sendo, em muitas elucubrações, confundido com o realizador, em uma mão dupla figurino-figurinista, no sentido em que, ao termos a nomeação de um, revela-se a respeito do outro.

Ao considerarmos o figurino como signo, encontramos coerentes pontuações do que venha a ser roupa, vestimenta e traje, contidas no dicionário dos símbolos:

A roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto, o símbolo pode transformar-se num simples sinal destruidor da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade. *A roupa nos deu a individualidade, as distinções, os requintes sociais; mas ameaça transformar-nos em meros manequins* (Carlyle). [...] O despojamento da individualidade é, segundo Tchuang-tse, literalmente, o abandono da roupa. Mas a roupa, segundo São Paulo (2, *Coríntios* 5, 3) é também o *corpo espiritual*, o corpo de imortalidade assumido no final dos tempos. [...]. Portanto, a vestimenta não é um atributo exterior, alheio à natureza daquele que a usa; pelo contrário, expressa a sua realidade essencial e fundamental. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 947-948).

Os mesmos critérios do que poderemos encarar como essenciais para o traje são adotados para o figurino inserido em outra dimensão. O “figurino da alma” para vestir o “corpo espiritual” é fruto do ato de abertura de “gavetas” daquele responsável pela poética da visualidade na dimensão do espetáculo.

O figurinista passa também a imprimir a sua visão e ideia de mundo, sua cultura, suas vivências - ações traduzidas em um fazer artístico, cuja performatividade terá duas vertentes de compreensão, que podemos entender a partir de conceitos defendidos pela Filosofia e, em específico, pela Estética. Aranha e Martins (2006) argumentam a respeito da nossa relação com o mundo em que vivemos, a qual pode ser dividida em prática e estética. Em se tratando de figurino, a relação prática está no caráter pragmático e a relação estética que o profissional do figurino estabelece, tem relação direta com a forma da obra criada – ambas as relações no espetáculo se fundem, na medida em que cumprem o papel na realização artística.

O papel do figurinista, dentro de um projeto de produção teatral, pode ser elucidador e determinante tanto na relação prática quanto na estética. Neste sentido o profissional esboça a *gestalt* dos meios de expressão, os quais se revelam ao abrir a(s) sua(s) gaveta(s). Os

elementos resultantes das criações do artista visual podem e devem ser lidos, em primeira instância, pelas partes que constituem o esboço do projeto, e, em seguida, pela percepção do todo. Neste sentido, Dondis defende que:

São muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual; um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos constitutivos, para melhor compreender o todo. Esse processo pode proporcionar uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê. (DONDIS, 1997, p. 52).

Seria ingênuo e limitado afirmar que o visual de uma cena teatral seja composto apenas por cenário, figurino, adereços, maquiagem e luz. O ato cênico necessita de algo que salta além do material físico, além ainda do físico do ator/performer – os elementos que o circunda, que o soma - a visualidade. Esta, se completa na visão e na presença da plateia, na energia corpórea do ator, bem como na interação de todos os elementos concretos na e da realização cênica. Neste conjunto de texturas, cores, luzes, sombras, formas e energias geram a *Gestalt* do visual da obra que acontece na reciprocidade artista-público. Sobre este aspecto, Aranha e Martins (2006, p. 392) afirmam que “para os gestaltistas não há excitação sensorial isolada, mas complexos em que **o parcial é função do conjunto**” (destaque meu). Nós inteiramos, absorvemos a informação presente no ritual cênico, completamos a ideia do todo não apenas a partir de um único elemento, mas da composição integral.

Residir no plano das palavras é limitar a fruição artística, sobretudo nos termos da visualidade cênica, em que o que está “eleito” visualmente se conecta e se completa na apreciação de quem observa e participa do ato no momento em que ele acontece. O texto, em seu sentido semiótico, segundo Matteo Bonfitto (2007, p. 111), diz respeito à própria obra analisada em seus aspectos constitutivos. Ele defende ainda que as relações intertextuais são, portanto, aquelas que envolvem os elementos que tecem a trama.

O papel exercido pelo figurinista nem sempre teve a real dimensão do seu valor equiparado aos demais, dentro de uma equipe de produção de uma peça, por exemplo. As relações, em uma estrutura teatral, seja ópera, peça, dança, performance ou cinema, tem papéis hoje muito mais claros. As conquistas e evoluções trabalhistas, os avanços e desafios enfrentados no correr dos tempos, legaram-nos alguns formatos e sistemas de trabalhos que tem sido a resposta para muitos fazeres atuais. Ainda assim, há muito que ser feito em vários sentidos, entre eles, em pesquisas (artísticas e de materiais) – novas formas de realizar o figurino, novos materiais a serem investigados e que também abrirão novos leques de interpretações e conceitos, bem como significados ao produto do figurinista.

O figurinista aprende, apreende e experiencia no fazer, na prática, à medida que realiza sua obra, além de agregar, ao que se propõe a dar conta, toda a bagagem de vida e sensibilidade que carrega. Assim foi o início do trabalho de muitos figurinistas que continuam atuando e cuja formação foi galgada com a mescla de trabalhos e/ou didáticas (autodidatas e/ou cursos extras). A interdisciplinaridade do universo que é a área teatral acaba abarcando assim arquitetos, artistas plásticos, profissionais da moda, da engenharia e de variados ramos do conhecimento, cuja mistura amalgama valores às artes cênicas. Silva destaca que,

[...] em entrevistas feitas com [...] os figurinistas [...] do teatro em Curitiba, aparece a forte tendência ao autodidatismo, em função da inexistência de escolas e oficinas especializadas em figurino teatral, demandando um esforço solitário, e até isolado, por parte destes profissionais. (SILVA, 2001, p. 849).

Em entrevistas com alguns figurinistas soteropolitanos, constatamos questões análogas. O figurinista Miguel Carvalho, diz:

A minha faculdade é na vida mesmo. A gente está tendo esta experiência de ter um diálogo com o técnico, tudo eu aprendi muito assim, tocando, querendo... Ah isso aqui é um algodão, esse algodão ele é lixado, essa padronagem é um “vigi”, na realidade misturado com essa listra azul, por isso surgiu o príncipe de Gales, quer dizer, [...] eu sempre tive a curiosidade de conhecer, de entender a matéria, pra depois eu realmente construir alguma coisa. (Miguel Carvalho, 2016).⁴⁴

Em outro momento, a figurinista Diana Moreira também expressa a respeito do seu início na área do figurino, ao relatar suas primeiras experiências numa equipe ligada ao cinema:

A gente começou a trabalhar com produtor de figurino, e aí eu ficava na parte de criação também. Então isso me forçou muito a estudar, a pesquisar muita coisa, tipo, era num tempo muito louco. Tinha cena que ia filmar daqui a dois dias e a gente tinha que fazer no dia. Então isto, me criou um ritmo e eu aprendi a ter uma velocidade, na verdade, criar e a resolver problema muito rápido, mas era muito desgastante porque era muita informação nova que eu "tava" descobrindo ali naquele momento e na verdade cercada também disto, muita gente competente que era minha mãe⁴⁵, que era Letícia⁴⁶, Maurício Martins⁴⁷. Então isso, eu lembro que fiquei estafada, eu fiquei quase três meses morando num galpão, criando e trabalhando lá

⁴⁴ Entrevista ao pesquisador em 11/04/2016.

⁴⁵ Dora Moreira, modelista e costureira de larga atuação na modelagem e costura de figurinos de teatro e cinema, em Salvador/BA.

⁴⁶ Costureira especialista em costura e acabamentos de figurinos para teatro e cinema.

⁴⁷ Maurício Martins, figurinista, criador de um dos principais acervos de figurino de Salvador (Boca de Cena), desde 2001, conta atualmente com mais de 20 mil peças, entre adereços e vestimentas. Atualmente é sediado no Forte do Barbalho, Salvador/BA e serve à classe artística e à comunidade de um modo geral através de alugueis, bem como uma fonte e pesquisa em indumentária.

dentro. E aí, Moacyr⁴⁸ vinha, chegava ao ateliê, falava o que gostava e o que ele não gostava e tal, e eu começava a entender, né, e fui refinando mesmo o olhar pra isso, vendo o quanto é importante pesquisar... E aí, todo esse processo foi um tempo muito grande e pelo meu histórico mesmo com minha mãe, de conhecer, tipo de tudo que ela falava que não gostava de um tecido e eu não entendia o porquê que era... Eu ia amadurecendo e melhorando o meu olhar mesmo pra tudo. (Diana Moreira, 2016).⁴⁹

Zuarte Júnior reforça a ideia de um método próprio, sobretudo no ato da criação, ele completa:

Ao longo desses anos eu fui criando uma espécie de método, de transpor pra uma linguagem, de que maneira, do quê que eu quero. Então pra mim assim, hoje o figurino precisa comunicar alguma coisa, além dele estar inserido nessa questão da dramaturgia que ele tá apoiado. (Zuarte Júnior, 2016).⁵⁰

Então, fazendo a manutenção da pergunta: O que o figurinista faz para dar conta ao receber um convite, uma demanda de trabalho para desenvolver o visual do personagem do espetáculo? Quais os debates de normas e valores envolvidos na atividade do figurinista? Faz-me ir além da busca do mero entendimento de uma prática dos bastidores do teatro. Criar, como descreve Rangel (2015), é um “ato de coragem” e neste ato, nesta ação, ou ainda neste movimento, as gavetas internas são abertas, numa atitude, acima de tudo, generosa. Um gesto que, como alude Rodrigues Silva, reconfiguro e renormalizo os fazeres:

Dizemos da percepção de si mesmo no agir, de um acúmulo mental de energia antes da ação e que influencia o ato criador no aqui-agora das situações de trabalho. Um projeto que vem antes da ação e elaborado por escolhas e alternativas. Não anuncia somente soluções, mas antecipa problemas. (SILVA, 2016, p. 367).

Neste capítulo, “vesti” autores e teorias possíveis no sentido de “trajar” o figurino conveniente ao investimento desejado nesta pesquisa. Também, foram descortinadas ideias que saem das “gavetas”, cujas problemáticas em torno da concepção do figurino e o ato criador foram o foco. No passo seguinte, apresento a cartografia mencionada na metodologia.

⁴⁸ Moacyr Gramacho, figurinista, cenógrafo e diretor de arte de cinema, diretor do Teatro Castro Alves desde 2004. Assinou figurinos dos espetáculos do Núcleo de Teatro TCA: “Roberto Zucco” (1998), “Volpone” (2000) e “Comédia do Fim” (2003).

⁴⁹ Entrevista do autor da dissertação, gravada em 04/02/2016.

⁵⁰ Entrevista do autor da dissertação, gravada em 26/02/2016.

3 CARTOGRAFIA DE ARTISTAS DOS BASTIDORES

Das conversas com veteranos atores, profissionais do meio teatral, e do que tenho guardado na memória, pude fazer um levantamento de figurinistas que aqui descrevo em forma de cartografia.

Através das referidas conversas, muitas delas gravadas e/ou anotadas, foi possível traçar um “roteiro” de profissionais que atuaram e muitos que continuam atuando, tanto nos bastidores da cena teatral, quanto à frente dela. Esboço assim, uma cartografia, conforme anunciada na metodologia, partindo da ideia que:

Cartografar é mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado, para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar. (ROMAGNOLI, 2009, p. 171)

A construção de uma cartografia - em que há amplas possibilidades de “ver”, pesquisar “sensações” e saberes - torna-se prazerosa no ato de pesquisar, no sentido de que neste movimento, tem-se então uma ideia do todo “traçando-se não na imaginação, mas no próprio tecido da realidade social.” (DELEUZE; GUATARI, 2000, p. 111).

Componho a referida cartografia a partir das camadas de memórias, de forma rizomática, condizente com os termos de Romagnoli ao afirmar que:

A vida é rizoma, e pode ser percorrida em diversas direções, sendo reinventada em cada viagem e por cada um que a percorre. É feita de direções flutuantes, que transbordam, sem remeterem a uma unidade. Isso não seria o próprio ato de conhecer/pesquisar? Observamos que a produção de conhecimento calcada na cartografia implica um exercício de desapego às formas acadêmicas dominantes e instituídas, ainda que elas estejam imanentemente presentes. Nesse sentido, é preciso aventurar-se na criação de um circuito de conhecimento que atue como um dispositivo para formar planos de expansão da vida, para expressar e encarnar as sensações que as relações, a exterioridade, os meios estão produzindo nas subjetividades, religando a pesquisa com a vida. ((ROMAGNOLI, 2009, p. 172)

Adoto, então, como marco inicial minhas primeiras idas ao Teatro Castro Alves, através das apreciações dos ensaios do espetáculo, “Quincas Berro D’Água”⁵¹ (1995) que marca a reabertura da Sala do Coro⁵². Conhecia o ator Luiz Vianna⁵³, que fazia parte do

⁵¹ Espetáculo sob direção de Paulo Dourado, conta com as atuações de Wilson Melo, Nilda Spencer, Mário Gadelha, Waldemar Nobre, Alberto Luiz Vianna, Andrea Elia, Sue Menezes, Ray Alves, Edlo Mendes, Ednéas Santos, Augusto Omolu e outros.

⁵² Sala de espetáculo de porte menor com capacidade para 170 pessoas e que foi reinaugurada após a reforma do Teatro Castro Alves de 1989 à 1993. Fonte: <<http://www.tca.ba.gov.br/content/hist%C3%B3rico-tca>> Acesso em 25/12/2016.

elenco do referido espetáculo. Ele foi o responsável também por me apresentar muitos profissionais de teatro naquele período. Destas coordenadas, “traço” e “alinhavo” aqui os principais caminhos que me levaram a ter contato com um significativo número de figurinistas, cenógrafos, maquiadores, aderecistas, diretores, atores, cenotécnicos e produtores de teatro em Salvador, além de apreciações das suas obras nos palcos soteropolitanos.

No espetáculo que marca a reinauguração da Sala do Coro do TCA, uma árvore no meio do cenário de Gilson Rodrigues⁵⁴ me chama a atenção. Descubro, posteriormente, durante esta pesquisa de mestrado, na crítica de Clodoaldo Lobo (1995), em uma publicação de Nadja Magalhães Miranda (2013), que a referida árvore era “o elemento mais rico do cenário” (LOBO, 1995 *apud* MIRANDA, 2013, p 126). Com Gilson, posteriormente, faço meu primeiro trabalho de assistência de cenografia para campanhas políticas televisivas, através de Maurício Martins, que compunha a equipe de aderecistas do Centro Técnico do TCA e que fez assistência de Gilson na construção dos elementos do espetáculo “Quincas Berro D’Água”. Luiz Vianna me apresenta Zoíla Barata, a responsável pelos adereços e execução do referido elemento em destaque – neste período, faço uma pesquisa sobre cenografia, como exercício de disciplina no curso de Design da Universidade Estadual da Bahia. Chego, então, ao Centro Técnico, onde me deparo com a vastidão de materiais e cores, assim como um número consistente de pessoas dedicadas ao labor teatral. Zoíla era a coordenadora responsável pelo setor de adereços⁵⁵. Ela, então, convida-me a estagiar no referido setor, fato que me proporcionou o contato com os profissionais que agora me dedico a pesquisar. Neste período, conheci a costureira e modelista Lina Lemos⁵⁶, responsável pelo Setor de Costura e primeira organizadora do Setor Guarda-roupa do Centro Técnico. Ela destacava a catalogação, feita por ela mesma, da primeira peça de figurino de autoria de Paulo Cunha, para o espetáculo “Valsa nº 6” (1988), direção própria.

⁵³ Ator e locutor atuou nos espetáculos de Cordel de João Augusto no Teatro Vila Velha, indo completar sua formação no “The Actors Studio”, EUA, durante os anos de 1980.

⁵⁴ Gilson dedicou mais de quatro décadas à produção de uma obra que agrega múltiplas linguagens: artes plásticas, pinturas, desenhos, fotografias, arte digital, plotagens e teatro, figurino, cenografia, adereços, etc. Faleceu em Maio de 2011.

⁵⁵ Neste setor, trabalhavam pessoas de diversas áreas, funcionários públicos e que se dedicavam a executar os adereços e trabalhos afins relativos ao TCA – Maurício Martins, Gildalte Fonseca, Maria Luiza Veiga, Noemia Almeida e Lia Costa – Todos contavam com a coordenação de Zoíla Barata.

⁵⁶ Lina Lemos, nome artístico da ex-atriz que assumiu de vez a profissão de modelista e costureira, especializada, com a constante prática em figurinos de teatro. Foi uma das primeiras costureiras dos figurinos das primeiras temporadas da série infantil adaptada para TV “O Sítio do Pica-Pau Amarelo”, anos 80.

No Setor de Costura, trabalhava e trabalha até o término da presente pesquisa, Margarida Maria ⁵⁷, aprendiz de Lemos, assume a coordenação do mencionado setor, tornando-se também responsável por modelar os figurinos e dirigir as equipes dos muitos figurinistas que solicitam o seu serviço. Trabalhava no Centro Técnico também Duarte Júnior, sendo responsável pela parte de cenografia daquele espaço do TCA e assumindo também a função de figurinista sempre que fosse necessário. Ele foi o primeiro figurinista a me convidar a fazer sua assistência na criação do figurino da remontagem da ópera “Lídia de Oxum” (1996) (CARDOSO, 2013). Este é o momento em que começo, então, uma aproximação maior com as criações e ideias do artista, percebendo nele padrões e formas de criar que reverberavam em mim, inclusive para a construção da minha identidade de figurinista.

Paralelo ao estágio no TCA, começo a participar dos espetáculos de graduação dos alunos de direção da Escola de Teatro da UFBA, “O Piquenique no Front” (1996), sob direção de Noeli Campo e “Fedra em Sonho” (1997), sob direção de João Lima. Este último é convidado para ministrar um curso de extensão na UNEB e me convida a participar. Trata-se do momento em que se configura o “Grupo Ato A” como o primeiro nome do “Viapalco Grupo de Teatro” ⁵⁸. A montagem que marca a formação do grupo foi “Praqalhada, o circo da vida” e o figurino tinha uma mescla de elementos do elenco e outras peças do acervo do guarda-roupa do Centro Técnico do TCA. Paralelo a isto, também vou encontrando figurinistas que transitavam pelo referido setor e que executavam os seus figurinos com o auxílio e maestria dos técnicos, tanto na costura, quanto na adereçaria e carpintaria. São eles: J. Cunha ⁵⁹ (posteriormente fui convidado por ele a fazer os adereços do espetáculo da Companhia de Teatro da UFBA, “Mãe Coragem” - 1998), Zé Maria ⁶⁰ (cujos desenhos tinham um aprimoramento e detalhamento técnico de alto nível), bem como Euro Pires ⁶¹, que no primeiro encontro se deu na ocasião em que o mesmo pintava o cenário do espetáculo de formatura dos alunos do Curso Livre de Teatro da UFBA, “Cabaré Brasil” (1995).

⁵⁷ Margarida Maria (Guida Maria) costureira, modelista e designer de moda que sucedeu a Lina Lemos a chefia do setor de Costura no Centro Técnico do TCA.

⁵⁸ O Grupo Viapalco de Teatro foi fundado por estudantes de Comunicação Social e Design da Universidade Estadual da Bahia, após um curso extensivo de teatro para iniciantes, com o palhaço e diretor, também fundador do grupo, João Lima. O curso foi promovido pela Pró-reitoria de Extensão da Universidade Estadual da Bahia, em 1998.

⁵⁹ Artista multimídia com mais de 50 anos de atuação em artes plásticas e teatro, foi o criador da identidade e marca do bloco afro-brasileiro Ilê Ayê.

⁶⁰ Artista plástico cenógrafo, figurinista, e diretor de arte de cinema Zé Maria, ou José Maria Ramos Bastos faleceu em janeiro de 2016.

⁶¹ Cursou Medicina até o penúltimo semestre para se dedicar ao teatro em Salvador como cenógrafo, figurinista e aderecista, bem como às artes plásticas como pintor.

Como estagiário, vivencio a construção de todo o material cênico dos primeiros espetáculos do Núcleo TCA, posteriormente, integro-me às equipes como prestador de serviços contratado pelo Estado e em seguida como coordenador.

Os apoios solicitados ao Centro Técnico do TCA eram efetivados mediante solicitação prévia à coordenação geral do Setor, em seguida passava pela minha apreciação técnica (uma vez que me ocupava também das funções de aderecista e coordenador técnico), em que analisava: a viabilidade de execução, o dimensionamento e/ou o redimensionamento do material a ser usado, arregimentação da equipe necessária à implementação do projeto, tempo necessário à execução e outros detalhes intrínsecos ao tipo de serviço. Neste movimento constante de trabalhos, atendíamos às solicitações externas, além de cuidar das produções do próprio Teatro Castro Alves. Foi também de fundamental importância o contato com os artistas responsáveis pelos projetos das produções que solicitavam o apoio, sobretudo para entendimento do que se queria realizar. A partir daí, pude observar, vivenciar e acompanhar de perto muitas produções de espetáculos teatrais, montados em Salvador, o que me despertou curiosidade para os singulares e similares processos de criação de cada um deles. Todo este apanhado artístico me serviu e me servirá de material de análise e registro para possíveis futuras investigações.

Espectáculo como “O Sonho”, sob direção de Gabriel Villela⁶², convidado a dirigir o Núcleo do TCA⁶³, no ano de 1996, foi o primeiro trabalho que vivenciei, conforme foi relatado, assim que integrei a equipe do Centro Técnico. O primeiro trabalho do referido Núcleo foi “Otelo” (1995), com direção de Carmem Paternostro⁶⁴ – este marcou a estreia do figurinista Miguel Carvalho, que teve a coautoria do figurinista Zuarte Júnior, ambos escolhidos a partir de um workshop que antecedeu a referida montagem. Com relação ao espetáculo “O Sonho” teve a integral participação de Villela, o qual foi responsável pela criação e execução dos figurinos, adereços, cenários e maquiagem, também contando com a ajuda e empenho de Zuarte Júnior. Neste espetáculo, Gabriel, durante as tardes, que antecediam os ensaios com os atores, mergulhava na construção dos adereços que

⁶² Antônio Gabriel Santana Villela (Carmo do Rio Claro, 1958) é um diretor de teatro, cenógrafo e figurinista brasileiro. Formou-se no curso de formação de diretores da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). O espetáculo que o tornou conhecido do grande público foi Concílio do Amor, ainda nos anos 1980 e ainda "Romeu e Julieta" com o Grupo Galpão.

⁶³ “Núcleo TCA” tinha o objetivo de montar anualmente um grande trabalho escolhido por um diretor convidado pela casa e com atores soteropolitanos profissionais, cuja escolha era feita através de convites e audição.

⁶⁴ Começa a sua trajetória em Dança com dezesseis anos, quando resolve adentrar, nos anos 60, no curso pré-universitário da Escola de Dança da UFBA. Subvertendo preconceitos e dificuldades da época, afirma seu gosto pela arte e assume a Dança como estudo e profissão. Fundadora do grupo Intercena no qual desenvolve, processos criativos interdisciplinares, com foco nas interseções entre Dança, Música e Teatro.

compunham o figurino e o cenário, dando-nos dicas sobre o que pensava para esta construção – misturando peças prontas de brechós que eram adaptadas e transformadas também com o auxílio de Lina Lemos e Guida Maria. Rendas, bordados, pedrarias, franjas, fazem parte do repertório do referido diretor e figurinista, o qual deixa muito evidente a sua assinatura em muitos trabalhos que realiza, a exemplo da obra “O Sonho” (NTCA); “Romeu e Julieta”, “A rua da amargura” e “Os Gigantes da Montanha” (do Grupo Galpão), “Macbeth” (com os atores Marcello Antony, Claudio Fontana e outros), entre outros espetáculos (GABRIEL, 2016).

As seguintes montagens do Núcleo do TCA ajudam a compor esta cartografia de figurinistas que continuam atuando até o momento:

- a) Moacyr Gramacho, realizou os cenários e figurinos de três montagens - “Roberto Zucco” (1998), com direção de Nehle Franke; “Volpone” (2000), com direção de Fernando Guerreiro e “A Comédia do Fim” (2003), com direção de Luiz Marfuz. Da primeira montagem, Gramacho recebeu o prêmio COPENE de Teatro, em 1999, na categoria “Destaque”.
- b) O diretor e também figurinista, José Possi Neto, realizou o espetáculo “Lábaro Estrelado” (1999), no qual contou com a assistência da figurinista Tininha Viana.
- c) Zuarde Júnior foi o figurinista com maior número de atuações nos espetáculos do Núcleo TCA. Começou em “Otelo” (1995), direção de Carmem Paternostro; em 2001, realizou cenário e figurino do espetáculo “A Vida de Galileu”, com direção de Elisa Mendes. Nesta montagem, Zuarde Júnior conta com a criação dos adereços e a maquiagem de Claudete Eloy⁶⁵, com a qual modelou máscaras e alegorias para o espetáculo. No ano seguinte, sob a direção de Francisco Medeiros, Zuarde Jr. realizou o cenário e figurino para o espetáculo “Os Iks”, a partir de uma grande exploração e pesquisa de materiais como borrachas de câmeras de ar de pneus (elementos que faziam parte de suas investigações também para suas obras de arte). Esta obra lhe conferiu o prêmio “BRASKEM” de Teatro, na Categoria “Especial” pelo visual da montagem. Em 2005, Zuarde realiza o cenário e figurino de “Hamlet”, com direção de Harildo Déda. Por ocasião deste espetáculo, realizou,

⁶⁵ Claudete Eloy, Bacharel em Belas Artes, ingressou para o teatro aceitando o desafio de fazer cenários e figurinos para peças infantis do diretor teatral Manoel Lopes Pontes. Professora de Maquiagem e Caracterização da Escola de Teatro da UFBA, também é figurinista de vários espetáculos da Companhia de Teatro da UFBA.

juntamente com Zoíla Barata⁶⁶, os adereços do espetáculo, dos quais destaco as variadas máscaras venezianas, destinadas a uma das cenas. Ele assina o visual também do espetáculo “Outra Tempestade” (2011), no qual a cenografia contou com a co-assinatura de Luis Alonso.

- d) Harold Weiss dirigiu e realizou o cenário e figurino do espetáculo “Baile de Máscaras” (2004), do qual, temos um breve relato no programa do espetáculo, a respeito do processo de criação dos elementos visuais.
- e) Ewald Hackler também dirigiu e fez o cenário e figurino de “Mestre Haroldo e os Meninos” (2006) - neste, fui o coautor do cenário e adereços de cena.
- f) Miguel Carvalho realizou também o figurino de “Oteló” (1995) dirigido por Carmem Paternostro; e “Policarpo Quaresma” (2008), espetáculo dirigido por Luiz Marfuz.
- g) Carol Diniz realizou o figurino de “Jeremias, O Profeta da Chuva” (2009), com assistência de figurino de Nei Lima.
- h) Diana Moreira ficou responsável pelo primeiro espetáculo infanto-juvenil deste novo projeto do TCA, “As Aventuras do Maluco Beleza” (2010), com direção de Edvard Passos. Ela contou com assistência de figurino de Alethea Yoemi e Patrícia Maria.
- i) Thiago Romero e Tina Melo assinaram juntos o figurino do espetáculo de Jacyan Castilho, “Dias de Folia” (2010). E, em 2013, Thiago volta assinando o figurino, maquiagem, adereços e cenografia de “Exu, Boca do Universo”, direção de Fernanda Júlia, neste período, eu já não fazia parte do quadro de funcionários do Centro Técnico, mas via o movimento empenhado na construção dos “movimentos” cênicos do espetáculo.
- j) Rino Carvalho é convidado a assinar a criação do figurino do espetáculo “Amor Barato” (2012), sob direção de Fábio Espírito Santo, e conta ainda com a assistência de figurino de Lucimaureen Agra e Ramona Azevedo.
- k) Justino Vianna concebe o figurino, maquiagem e adereços do espetáculo “Medida por Medida” (2014), direção de Romualdo Lisboa, com a Companhia de Teatro de Ilhéus.

⁶⁶ Fui responsável, juntamente com Zoíla Barata, por criar e executar a maioria dos adereços que compunham os espetáculos do Núcleo TCA de 1999 a 2012.

Embora não fizesse mais parte do corpo de funcionários do citado setor do TCA, nas últimas montagens do Núcleo (2013 e 2014), observava e acompanhava de fora alguns momentos dos processos uma vez que sempre retornava ao setor para execução de trabalhos que era contratado para desenvolver.

3.1 Os figurinistas atuantes

Na atualidade, vê-se um crescente interesse pela atuação em figurinos para teatro por pessoas das mais variadas áreas do conhecimento: artistas plásticos, estudantes de teatro, atores, arquitetos, designers, diretores, educadores e profissionais liberais. Além dos novos figurinistas, muitos que iniciaram em décadas anteriores, continuam atuando ativamente por companhias teatrais de instituições, grupos e projetos independentes em que são convidados.

A extensa atuação dos figurinistas atuais faz-me transitar não só por espetáculos produzidos pela Companhia de Teatro da UFBA, como também pelas montagens do Núcleo de Teatro do TCA e Grupos independentes de Salvador. Os figurinistas Ewald Hackler, Claudete Eloy, Zuarde Júnior, Miguel Carvalho, Moacyr Gramacho, Diana Moreira, Rino Carvalho, Thiago Romero, Ramona Azevedo, Carolina Diniz, Luiz Santana, entre outros, oferecem-nos boas direções no sentido de fazer-nos perceber a diversidade de processos de criação em que estes profissionais se envolvem no atual cenário soteropolitano.

A presente pesquisa não pretende detalhar os processos criativos de todos os referidos figurinistas, mas traçar trajetórias de alguns figurinistas do Núcleo TCA, dos quais vivenciei seus processos criativos.

Em face disto, como delineamento da pesquisa, haja vista o grande número de pessoas e volume de produções envolvidas, escolhi o processo de criação do figurino do “Os Iks” (2002). Refere-se a um recorte de tempo, em que pude acompanhar, a maioria das montagens do Núcleo de Teatro, ou as produções apoiadas⁶⁷ pela instituição. A maior razão pelo enfoque nesta obra e desse figurinista se deu sobretudo por questões de afinidades e abertura dos seus métodos de trabalho, bem como pelo tempo de dedicação, o qual pude acompanhar ao longo de seus cinco trabalhos de figurino dedicado ao núcleo – entre os figurinistas do núcleo do TCA, Zuarde Júnior foi o de maior recorrência, o que se torna possível observar a poética desenvolvida pelo artista.

⁶⁷ O processo de apoio era concedido a toda e qualquer produção teatral, na área da engenharia do espetáculo, em que o Centro Técnico fornecia apoio logístico e, às vezes, de mão-de-obra.

Muitos outros figurinistas continuam trabalhando, atualmente, nos espetáculos em Salvador. Fato este evidenciado nos diversos folders do evento do “Prêmio Braskem de Teatro”, em que há, em muitos deles, um levantamento da maioria dos espetáculos que a comissão julgadora acaba se debruçando. Também, os programas dos espetáculos que ocorreram ao longo destes últimos anos e que podemos destacar os seguintes figurinistas com seus mais significativos espetáculos: Karina Allatta, Euro Pires, Márcio Meireles, Ramona Azevedo, Carol Diniz, Nei Lima, Luiz Santana, J. Cunha, Roberto Laplagne, Antônio Fábio, Guilherme Hunder, Leonardo Teles, entre outros.

Podemos notar neste capítulo, caminhos mapeados, um esboço cartográfico de artistas e principalmente figurinistas que passaram pelo Núcleo do Teatro Castro Alves com suas variadas peculiaridades. Através destes traços de caminhos pontuados, foi possível ainda reunir uma generosa lista de figurinistas que atuaram em Salvador a partir dos anos 50 até 2016, constando no apêndice “A” desta dissertação. No próximo capítulo, enfoco com maior precisão duas experiências de criação em figurino: do figurinista Zuarte Júnior, no espetáculo “Os Iks” e a minha, na atuação junto ao grupo Viapalco, no espetáculo “Circocicleta”.

4 A EXPERIÊNCIA E UM PONTO DE VISTA DA CRIAÇÃO

Os registros dos saberes ou dos processos dentro da engenharia do espetáculo ainda são desproporcionais ao número de ocorrências de montagens teatrais soteropolitanas. Entretanto, sinalizam-se boas perspectivas ao mencionarmos e levantarmos a questão de forma a abrir opções e caminhos a novas pesquisas na área, as quais contribuirão, não só com os estudos em teatro como também nas investigações e olhares atentos às realizações humanas. Certamente, a presente dissertação registra o fazer em questão, tendo uma pequena e consistente amostragem da realização do figurinista de teatro, e pretende ampliar o debate sobre os processos criativos.

Alguns “esboços” de descrição de processos nos são revelados em pequenos trechos de programas de espetáculos em que há, por vezes, a inserção de fragmentos da criação do figurinista, seja em forma de gráficos ou de textos escritos. Como exemplo destaco no folder do espetáculo “A Comédia do Fim” (2003), direção de Luiz Marfuz, a sucinta descrição da proposta do figurinista Moacyr Gramacho (ANEXO B); bem como no folder do “Baile de Máscaras” (2004), espetáculo que teve a direção de Harald Weiss. Neste último, o diretor, que assumiu também as funções de cenógrafo e figurinista, faz breves e pontuais relatos da proposta visual nas duas áreas (ANEXO C). Por fim, no programa do musical “Amor Barato” (2012), de Fábio Espírito Santo, são inseridos desenhos do figurino de autoria de Rino Carvalho (ANEXO D).

Os registros de processos de criação em figurino são de extrema importância, haja vista que revelam a externalização do pensamento poético do artista autor. Conforme esta acepção, Salles defende que:

Por necessidade, o artista é impelido a agir. Uma ação com tendência, certamente, complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos de processo. Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções. Gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias ou imagens plásticas. (SALLES, 2004, p. 27).

O propósito do gesto de criação de figurinos foi discutido, até aqui, de forma genérica, com base nas múltiplas assertivas de especialistas da área. No entanto, proponho maior aproximação da criação, tomando como matéria de estudos, alguns procedimentos de ideais

do figurinista Zuarte Júnior, que tem significativas atuações em Salvador, nos últimos dez anos e, como podemos conferir na cartografia traçada, foi o figurinista, cujo “estilo” criativo mais ressoou no meu modo de ver e ser figurinista.

Por meio de relatos, reunidos através de entrevistas (gravadas e escritas) tanto do próprio Zuarte Júnior quanto de pessoas ligadas ao processo, foi possível me debruçar e observar uma “história de vida”, a qual é diretamente vinculada a trabalhos dentro do universo teatral. Nesta perspectiva, de relatos de vida, Marie-Christine Josso nos pontua que:

Ao longo desse rápido panorama dos projetos de conhecimento que têm como núcleo os procedimentos de histórias de vida em formação, parece-me que a história de vida como projeto de pesquisadores/as e de autores/as poderia ser assim qualificada: o reconhecimento de elaborações e de processos-projetos de formação do nosso ser-estar-no-mundo singular-plural mediante a exploração pluridisciplinar – ou transdisciplinar para alguns – e intersubjetiva de sua complexidade biográfica. (JOSSO, 1999, p. 18).

Por outro lado, não se trata de traçar, biograficamente, detalhes ou um percurso extenso da vida do referido figurinista, mas sinalizar aspectos relevantes de suas vivências, mesclados às suas gêneses criativas. Josso (1999, p. 19) nos alerta que “estes relatos heterogêneos não podem ser considerados histórias de vida, porém, ao mesmo tempo destaca que as histórias de vida são necessariamente adaptadas e restritas ao foco imposto pelo projeto no qual se inserem”.

Os métodos de geração criativa de qualquer pessoa sempre apresentarão grandes intersecções entre eles, bem como muitas distinções em proporções maiores, sobretudo ao direcionarmos à área teatral. Zuarte Júnior oferece bons caminhos das suas trajetórias atreladas aos seus métodos de fazer surgir a ideia. Como nos revela Bosi, “uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu.” (BOSI, 1994, p. 69). Aqui em Salvador floresceram muitos criadores e continuam construindo suas histórias a cada espetáculo. Quando nos aproximamos destes expoentes criativos, nos aproximamos também dos fazeres como forma de entrarmos no universo teatral e na sua multiplicidade.

Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independente também da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao mergulhar no processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas. (SALLES, 2008, p. 26).

O espetáculo que serviu de exemplo e aplicabilidade ao estudo é “Os Iks”, que contou com a direção de Francisco Medeiros⁶⁸, para o processo criativo de Duarte Júnior, quando o mesmo aciona o seu “museu interno” para a realização da sua concepção política do figurino. Farei, então, uma análise do processo de criação do referido figurino, tendo como aporte os autores já citados, bem como a observação a partir da fala do próprio autor e de fotografias do espetáculo, somando-se a esta análise ainda, depoimentos sobre o trabalho do artista em questão, do diretor, do assistente de direção e uma das atrizes do espetáculo, conforme foi sugerido pela banca, por ocasião da qualificação desta dissertação.

Tratarei, em seguida, da minha experiência como material de análise, a exemplo de muitas pesquisas investidas neste sentido como na dissertação “O mambembe: uma experiência de criação de maquiagem na formação de atores”, de autoria de Renata Cardoso Silva (2008); na tese “A Visualidade na Cena”, de Eduardo Tudella (2013); na dissertação “A cenografia de Policarpo Quaresma”, de Rodrigo Vasconcelos (2013); na tese “Maquiagem teatral: uma experiência metodológica de ensino na licenciatura em teatro”, de José Roberto Sampaio (2015); na tese “O Gesto Profissional em Psiquiatria...”, segundo Silva (2016); entre outras.

Os processos pelos quais tenho vivenciado, no domínio do figurino teatral são bastante distintos ao pensarmos também o quão distintos são as produções pelas quais me enveredei, ao longo de mais de 20 anos. Neste tempo de atividades, presenciei e participei de intensas *práxis* criativas em teatro, desde estruturas com capacidades maiores de gestão e gerenciamento das suas produções, em que havia condições financeiras destinadas ao intento (com cachê e verba para os técnicos e materiais de consumo), às organizações de grupos em que a maior propulsora do fazer artístico era a vontade e o amor ao que se pretendia levar à cena, ou o amor ao ato de realizar em si. Há uma grande diferença (sem entrar nas questões de julgamento de valores), e isto pode interferir tanto no processo criativo quanto no resultado, entre a realização de trabalho em que se tem todo o apoio logístico e financeiro, e a realização de um projeto despojado dos mencionados requisitos.

Pensar em processos de figurinos concebidos e implementados nas diferentes produções requer sempre um resgate de vivências em múltiplas facetas que abarcam desde pesquisas visuais em seus primeiros momentos de concepção, à árdua pesquisa de materiais

⁶⁸ Francisco Alberto Azevedo Medeiros (São Paulo/SP, 1948). Diretor com marcantes trabalhos realizados nas áreas de teatro e dança. Ao mesmo tempo que conclui sua formação como diretor teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Francisco Medeiros trabalha com dança, nos grupos Stagium, Ruth Rachou e Maria Duchenes. Sua primeira direção é Fando e Lis, de Fernando Arrabal, em 1972. Após diversos trabalhos de pesquisa em dança e teatro dirige, em 1977, Coragem, Antes que Nos Fechem Aqui Dentro, de Miguel Oniga, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (MAM/RJ).

necessários à concretização da ideia. Ádua, sobretudo num segundo momento de execução do figurino, ao pensarmos nas limitadas alternativas de matéria prima, o que, por outro lado, leva o responsável pela empreitada a buscar e estar atento a novos caminhos para a concretude deste intento.

Em minha experiência, a investigação na área do teatro tem sido no sentido de um engajamento cada vez maior e mais cuidadoso, tanto como ator, quanto como técnico de outras áreas dos bastidores da cena. Estar em cena e em seus bastidores (na maioria dos espetáculos que tenho participado, exercendo as funções de ator, figurinista, cenógrafo, maquiador e programador visual, sobretudo nos espetáculos do Viapalco Grupo de Teatro) passa a ser um fluido e valioso trajeto, na medida em que assumimos, de forma íntegra e responsável, as habilidades cabíveis e necessárias à realização do ato cênico. É assumir ainda, que em uma produção cênica, por mais aparatada que seja, por maior que seja o patrocínio, por mais que tenha um profissional destinado a cuidar de cada aspecto da montagem, há que se ter um cuidado, um engajamento e inteiração do todo, dos aspectos concretos da visualidade cênica.

Pensar, projetar e viabilizar uma montagem cênica, em todos os níveis requer uma profunda percepção, sensibilidade e cuidado no olhar, e quando este passa a ter um enfoque nos aspectos dos “bastidores da cena”, a atenção deve ganhar um desdobramento que vai além da vontade de realizar e colocar em prática uma mera temporada teatral. O grau de responsabilidade passa a ser na ordem do respeito aos artistas que usam o figurino e a forma como público que o interpreta.

Nestes parâmetros, e enfocando principalmente um dos elementos que está diretamente ligado ao corpo do ator, como pensar o ato de fazer figurino sem se dar conta de toda a produção que o envolve? Quais os resultados obtidos no processo de montagem de um espetáculo em que o ator se integra e assume também os aspectos poéticos e técnicos visuais engendrados previamente, durante os ensaios de uma montagem teatral? Esses questionamentos visam, sobretudo, problematizar, e contribuir com o trabalho, em múltiplos sentidos, do ator, do figurinista, do técnico, e do produtor, executado no teatro, entendendo estes papéis, como elementos do coletivo. Neste aspecto, e aqui fica mais evidente ao direcionarmos o olhar ao trabalho teatral efetivado por grupos constituídos – teatro de grupo ou grupo de teatro, poderemos nos valer dos estudos de Fernando Yamamoto quando este tensiona a questão de classificação quanto a esta denominação:

Teatro de grupo pode ser considerado um termo que se desdobra da expressão “grupo de teatro”, no entanto, a única semelhança é a presença da unidade coletiva

do pequeno grupo de trabalho. Com a inversão dos termos se produziu uma valorização do grupo como instância criativa. Este teatro seria definido pelo projeto grupal antes que pelas regras do mercado do espetáculo. Os adeptos à Antropologia Teatral, que podem ser considerados os responsáveis pela disseminação da ideia de teatro de grupo, atribuíam valor aos processos grupais como capazes de gerar não apenas novas formas de organização, como também, de produzir novas teatralidades, e até mesmo um novo teatro. (YAMAMOTO, 2012, p. 10).

O grupo Viapalco, ao longo de dezoito anos tem fornecido terreno fértil, propício às aspirações, em múltiplas disciplinas, dos componentes que dele fazem parte. Neste coletivo, pude notar, também no convívio e contato com outros grupos soteropolitanos, bem como no âmbito nacional e internacional (vivências com os grupos do Colectivo Âmbar de Teatro⁶⁹, Companhia Théâtre du Soleil⁷⁰, etc.), a necessidade de atores se desdobrem em variadas funções da estrutura necessária para a existência e manutenção de um grupo artístico – produção, administração financeira, assessoria de comunicação, gerenciamento, direção geral e artística, entre outros.

O trabalho de figurinista no Grupo Viapalco, assim como os anos em que coordenei equipes de cenários, adereços e figurinos no Centro Técnico do Teatro Castro Alves, impulsionaram-me para a realização desta pesquisa com foco no Figurino. Este trabalho tem me instigado também e me colocado “de frente” com as questões do ator como construtor dos elementos da cena. Estas questões são potencialmente relevantes, merecedoras de uma pesquisa com maior aprofundamento, que pretendo desenvolver em nível de doutoramento.

Percebe-se que o ator, ao se inserir em um processo no qual a coletividade é o maior propulsor, não só das relações, como também das criações e execuções de tudo que o grupo se envolva, passa a ser de fundamental importância o entendimento da situação e realidade do todo em que se trabalha para uma possível adequação do que se idealiza, sobretudo quando o lado financeiro é um dado limitador. Daí este pensamento ser aplicável também às outras áreas de produção, porém sem perder de vista que a limitação não seja impedimento para a realização teatral na sua essência e com tudo que é necessário para as questões de criação.

No processo de criação e produção de um figurino, tanto para teatro quanto para qualquer outro veículo de comunicação, pode-se adotar alguns planejamentos de design, como

⁶⁹ Coletivo de grupos de teatro da América Latina cujo objetivo principal é discutir, difundir e viabilizar o teatro contemporâneo realizado nos países da América Latina – Costa Rica, México, Peru, Chile, Bolívia, Colômbia, Equador, Brasil e Argentina.

⁷⁰ Nascido nos anos sessenta, o Théâtre du Soleil é famosa companhia criada por Ariane Mnouchkine, na França, tem sua sede em uma antiga fábrica de munições, área leste de Paris, em Vincennes. A Companhia cria novas obras teatrais através de um processo de concepção baseada na utilização do teatro físico e improvisação, hoje, uma companhia que se encontra muito bem instalada num complexo de cenários, oficinas, palcos e salas de ensaio, montados numa antiga fábrica de munições, a Cartoucherie, em Vincennes, nos arredores de Paris.

método de criação, a exemplo de: *briefing*⁷¹, estudo da peça ou ideia, dados históricos, estudo de similares, estudo de materiais e adereços, desenho técnico, definição de cronograma, modelagem, confecção, provas, acabamentos, ensaio geral, etc. Estas etapas produzem terminologias que podem ser aplicadas a outras etapas, mas também à produção de cenografia, adereçaria, maquiagem, planos de iluminação, montagens e ainda, distribuição e divulgação do espetáculo. O figurinista, imbuído e atento a estes pontos pode contribuir de forma significativa com as aspirações do projeto em que ele estará inserido. Nestas práticas podem-se notar semelhanças de procedimentos adotados por muitos outros figurinistas.

Entretanto, mesmo que os passos executados em um sistema de feitura de figurino sejam semelhantes – primeiro contato com a ideia, reuniões e escuta de atores e diretores, pesquisas de similares, primeiros esboços e outros – temos ainda as questões da criação em si que darão o “DNA” próprio a cada trabalho. A respeito do “estalo” inicial nos processos genéticos, Cecília Salles nos diz:

Não se pode imitar o conceito de processo com tendência, nesse contexto de uma obra específica, a um grande *insight* inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande ideia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam. (SALLES, 2004, p. 36).

O prazer proporcionado pela criação muitas vezes é acompanhado de variados momentos e fases de quase certezas de se estar no caminho certo, também de incertezas, desapegos do que se cria em primeira instância, entre tantos outros percursos da criação. Na maioria dos meus processos, tento seguir um método “Cartesiano” o qual segue em comunhão com o descrito por Munari, ao citar Descartes com relação à solução de um problema descreve:

As Quatro Regras do método cartesiano

A primeira consistia em nunca aceitar algo como verdadeiro sem conhecê-lo evidentemente como tal: isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção; não incluir nos meus juízos nada que não se apresentasse tão clara e distintamente à minha inteligência a ponto de excluir qualquer possibilidade de dúvida.

A segunda era dividir o problema em tantas partes quanto fossem necessárias para melhor resolvê-lo.

A terceira, conduzir por ordem os pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, gradualmente, até

⁷¹ Conjunto de informações e instruções, geralmente passadas nas primeiras reuniões a respeito de um produto ou ideia.

conhecimentos dos mais compostos; e admitindo uma ordem mesmo entre aqueles que não apresentam nenhuma ligação natural entre si.
 Por último, sempre fazer enumerações tão completas, e revisões tão gerais, que tivesse a certeza de nada ter omitido. (DESCARTES, 1637 *apud* MUNARI, 1998, p. 01).

Nota-se que há uma oposição da ideia de Salles com a de Munari, o que reforça o quão amplos são os processos de criação. Estes se diferenciam e, vias de regra, podem fugir completamente de modelos pré-estabelecidos. Os sistemas de práticas poéticas perpetrados pelo Viapalco tiveram possíveis e adequadas metodologias de acordo as diferentes condições do grupo, sobretudo econômicas. Por outro lado, os referidos processos também seguem adequações dos diferenciados temas e necessidades.

Veremos então como se processam diferenciados métodos de criação em figurino nos casos particulares de Zuarde Júnior e posteriormente o meu, no espetáculo “Circocicleta” do Grupo Viapalco.

4.1 O museu interno de Zuarde

Zuarde Barbosa Neiva Júnior nasceu na cidade de Morro do Chapéu, Bahia e, desde criança, fazia “coisas com arte” e sempre soube que o caminho seria esse. Considera a grande influência da igreja em seus trabalhos, as manifestações da liturgia e populares das procissões e os elementos que compunham o universo da religião católica. Durante a infância, admirava as roupinhas que sua avó fazia com renda de bilro⁷² para o “Deus menino” do presépio que era instalado no período do natal. Também tinha especial atenção às costureiras que visitavam a casa dos seus pais na feitura das roupas por encomenda. Formado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA, em Salvador, porém já na escola primária adaptava textos para serem encenados, fazia cenários, figurinos e atuava para os trabalhos da escola. Paralelo à faculdade, fez o Curso Livre de Teatro e desde então já sabia que não queria ser ator. Em Salvador, começa como assistente de Sônia Rangel⁷³, e por indicação de Carlos Petrovich⁷⁴, assina seu primeiro trabalho em cenografia e figurino para um espetáculo de graduação de um

⁷² A renda de Bilros é produzida pelo cruzamento sucessivo ou entremeado de fios têxteis, executado sobre o pique e com a ajuda de alfinetes e dos bilros. O pique é um cartão, normalmente pintado da cor açafraão para facilitar a visão por parte da rendilheira, no qual se decalcou um desenho, feito por especialistas

⁷³ Artista visual e cênica, é Professora Associado e Permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Teatro; e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes, UFBA.

⁷⁴ Carlos Petrovich (1936-2005) foi diretor de teatro, ator, dramaturgo, professor e oriundo das primeiras turmas de atores da Escola de Teatro da UFBA, fez parte da Companhia Teatro dos Novos e foi um dos fundadores do Teatro Vila Velha, encenando na sua abertura o espetáculo "Eles Não Usam *Blequetai*", montagem de João Augusto da peça de Gianfrancesco Guarnieri.

dos alunos da Escola de Teatro da UFBA e a partir daí segue realizando seus trabalhos criativos em teatro.

Nossas vivências, nossas experiências são fundamentais para as soluções dos nossos desafios e questões diárias. Charles Baudelaire se pronuncia questionando “o que é arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.” (BOUDEALIRE, 1998, p. 45)

Em entrevista, Zuarde Júnior, norteia-nos também neste sentido:

O que eu acho mais importante, que a gente, quando trilha uma história, que todo o legado interno, o mundo interior é todo afetado por vários desses elementos, é como se fosse um **museu interno**, tão grande de imaginário, de iconografia, que às vezes essas coisas são acionadas quando requeridas. (Zuarde Júnior, 2016, destaque meu).⁷⁵

O Espetáculo “Os Iks” (2002) contou com a direção de Francisco Medeiros, texto adaptado para o teatro de uma história real sobre os Iks, a partir do livro “The Mountain People” (o povo da montanha), de 1972, do antropólogo Colin Turnbull e fala de uma tribo de caçadores-coletores nas montanhas de Uganda. Em princípio, os caçadores-coletores estão sempre em movimento: os homens caçam e as mulheres colhem produtos espontâneos da natureza (raízes, sementes etc.). Os Iks eram uma sociedade tradicional com costumes de cooperação tanto na caça como na colheita, mas, a partir dos anos 50, as nações africanas começaram a cuidar de suas fronteiras, criando parques nacionais etc. Conclusão: os Iks foram aprisionados num território limitado e inóspito. Os homens pararam de levar suas presas para as mulheres e as crianças deixaram de ser alimentadas. O mesmo valia para as mulheres em sua colheita. A sociedade se desfazia no “cada um por si”. Sobreviver era a tarefa imperativa de cada indivíduo.

O processo relatado pelo profissional forneceu-me muitos subsídios para entender as tangências do fazer criativo do artista da empreitada envolvida por ele que, segundo Rangel (2015), são encontros que inspiram tipo de internalização da experiência sensível. A abordagem que pode ser acessada através da visão de mundo e do modo de criar do figurinista em questão coloca-nos em contato com as suas outras dimensões e infinitas maneiras de realizar o mesmo gesto profissional de forma diferente (SILVA, 2016). A intenção é entender quais os caminhos percorridos pelo artista, suas sinapses, no sentido de conexão com a obra,

⁷⁵ Entrevista gravada em 26/02/2016.

cujo objetivo é estabelecer o contato do espetáculo e com público. Portanto, intentei captar “como a poética se dá” (RANGEL, 2015), buscando, a partir de relatos⁷⁶ tanto do próprio figurinista, quanto de outros profissionais envolvidos na construção do espetáculo, adentrar no seu movimento interno e externo da idealização e realização da obra.

Segundo Pareyson:

A obra estimula e pede um processo de interpretação. É bom insistir também sobre outro aspecto da execução, aquele pelo qual, na consciência do leitor, a própria interpretação é sempre aprofundável. A interpretação é um processo ininterrupto e um esforço constante de penetração, em que os graus de compreensão são infinitos, e nem se pode dizer quando é que termina um processo. Para melhor esclarecer este ponto, convém reportar-se a duas experiências comuns. (PAREYSON, 1993, p. 226).

Em outro aspecto, muito mais do que entender como se processa a poética da obra do artista Zuarde Júnior, pois requer um processo mais extenso e com maiores dados de análise, é interpretar o seu processo criativo e, por conseguinte, a sua obra. Nesse contexto, Parayson afirma que:

[...] por mais desprevenido ou distraído que seja o olhar, capta-se um dos aspectos da obra, e o potencial intérprete sofre algum abalo; talvez o processo de interpretação não continue, mas houve alguma compreensão, ainda que tosca e rudimentar, e talvez seria melhor dizer germinal e incoativa. (PARAYSON, 1993, p. 230).

Pretendo aprofundar na análise da obra do referido artista como forma de interpretar melhor o seu fazer artístico. Algumas questões me serviram de guia para entender o processo de criação e execução do figurinista do espetáculo “Os Iks”: Quais elementos ajudaram o artista a se conectar com a obra? Como foram processadas as vestes do espetáculo em questão? O que as vestes do espetáculo diziam sobre o mesmo? O que há de conexão com o fazer do figurinista, segue uma linha de elementos de prospecções anteriores dele? Ou ainda: Quais as matrizes estéticas investidas e servidas pelo artista para alimentar seu trabalho de criação?

Zuarde Júnior relata de modo genérico, que teve, como influência elementar para os seus processos criativos, a igreja (católica) e as suas manifestações, desde a liturgia, às manifestações populares das procissões e dos elementos que compunham o ritual (sobretudo os elementos visuais, como estandartes, vestimentas, imagens sacras, etc.). Ecléa Bosi (1994) nos elucida questões referentes à memória, que influenciam diretamente na nossa conjunção

⁷⁶ Entrevista concedida ao autor da dissertação em 26/02/2016, bem como mensagens de textos e e-mails.

enquanto ser social. Segundo a referida autora: “[...]. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado.” (BOSI, 1994, p. 413).

Através da memória, o artista do figurino, reconstrói seus processos na medida em que os descreve. Também, nesta acepção, Bosi reflete:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 55).

Da coleta de materiais diversos, à conversa com a direção, os processos de criação de Zuarte Júnior vão sendo pontuados por diferentes maneiras, conforme é citado por ele:

Às vezes eu **gosto muito de pegar pedaços do próprio material** que eu gosto, que eu intuo que aquilo ali pode ser. Desde **roupa de madeira** que eu já fiz, com os tecidos variados, de plástico, etc. **Todo material é possível de ser transformado**, então é **partir para o material sem nenhum preconceito**, né? Com a liberdade total do que ele pode te dar. (Zuarte Júnior, 2016, destaques meus).

A natureza de experimentação é pontuada passo a passo pelo artista na medida em que o mesmo vive o seu processo. Sem preconceito com o uso dos materiais, seja madeira, plástico, juta, entre tantos outros, para ele, são todos fontes potentes e inesgotáveis de possibilidades de metáfora para o figurino. Eis aqui um dos pressupostos essenciais a todo problema que necessite da criatividade como solução. Esta atitude nos remete a Munari (1998, p. 312), quando o mesmo afirma que: “Vale sempre a pena, reconhecer a coisa naquilo que ela é, aprofundar seu exame para ver o que poderia ser”. Ou seja, o figurinista inicia muitas vezes as suas interrogações e seus intuíres a partir de metáforas do material a ser utilizado.

Neste sentido também, os dados simbólicos universais são somados ao repertório do artista, dotando-o de subsídios para a criação:

Eu gosto muito de Jung, e essa determinação da questão do inconsciente coletivo, da anima mundi, e de que **tudo que a humanidade viveu tá aí**, tá na gente, tá no homem, então acessar esses elementos, essas coisas nesses instantes... e **se tudo é do homem, os sentimentos vão ser sempre os mesmos**, são eternos. A dramaturgia muda, as histórias, nesse sentido, mas os elementos e o que se quer fazer vai falar

sobre a vida, sobre essa instância, ainda que os fatos relacionais daquele instante mudem aparentemente. (Zuarte Júnior, 2016, destaques meus).

A postura de “abertura” para a criação de Zuarte Júnior lhe auxilia no sentido de captar o que há de vivências nos dados que o mesmo se permite contactar. Na tentativa de entender e traduzir a informação, bem como os meios de transmiti-la, o artista revela um gesto generoso, ao abrir mão assim, das próprias preferências no intuito de acolher imagens novas (BACHELARD, 1988) e apropriá-las ao seu próprio ato criador.

A imagem estava presente, presente em nós, separada de todo o passado que podia tê-la preparado na alma do poeta. Sem nos preocupar com os "complexos" do poeta, sem esquadrihar a história de sua vida, estávamos livres, sistematicamente livre, para passar de um poeta a outro, de um grande poeta a um poeta menor, à vista de uma simples imagem que revelasse o seu valor poético pela própria riqueza de suas variações. (BACHELARD, 1988, p. 3-4).

Desde suas primeiras investidas no figurino teatral, Zuarte Júnior sentia a necessidade de tradução do material em função da criação. Para um dos seus primeiros trabalhos, ele pontua a importância de ressignificar também a matéria prima:

Petrovich me indicou pra fazer já um cenário de uma pessoa lá⁷⁷ de formatura, cenário e figurino, que foi “Prometeu Acorrentado”. E aí foi uma experiência muito interessante, muito forte assim no sentido de toda pesquisa, de **já tá traduzindo a questão de material**, de ser... da realidade, era interessante que também já tinha dado real aí econômico; então que material é que tinha... (Zuarte Júnior, 2016, destaque meu).

É recorrente, no discurso de Zuarte Júnior, as suas observações relativas às possibilidades de transformação do material, no sentido do mesmo oferecer aportes ao artista não só de criação como também viabilidade de execução. Ou seja, a matéria prima serve de “aliada” da criação e execução - um ponto de partida para um caminho e investimentos na busca dos intentos do criador. Entretanto, há que se transformar também o sentido desta materialidade, ressignificá-la, uma vez que a simbologia representará a essência da criação, somando, então, materiais, palavras e/ou conceitos na obra criada pelo artista.

Nesse caso, por um lado Lúcia Santaella afirma que “é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em signos ou linguagens (produtos da consciência).” (SANTAELLA, 1985, p. 2). Por outro lado, Carl Jung afirma que “o que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais

⁷⁷ Escola de Teatro da UFBA.

além do seu significado evidente e convencional.” (JUNG, 2016, p. 18). Não podemos confrontar, contudo, Santaella com Jung, uma vez que a primeira refere-se a processos de estímulos da ordem de “produtos conscientes”, enquanto que o segundo fala de processos e operações do inconsciente. Pode-se antecipar que o processo de Zuarde Júnior caminha na ordem destas duas vertentes, nesta mão dupla em que consciência e inconsciência se operam – questões de semiologia, bem como de psicologia – inerentes ao fazer artístico, sobretudo ao fazer figurino.

Neste sentido, para “Os Iks”, o figurinista destaca:

O processo de criação do figurino para o espetáculo “Os Iks”, **foi resultado de um intenso mergulho no universo das problemáticas da fome**. Tratava-se de uma tribo no interior da África que foi dizimada pela fome, após o governo transferir todos os membros dessa comunidade para uma outra área. A característica dessa tribo era coletora, criadora de alguns animais e caçadora, ou seja, eles não plantavam e na área nova eles teriam que desenvolver habilidades e culturas que desconheciam, daí começam a morrer de fome, de **fomes**. (Zuarde Júnior, 2016, destaques meus).

A busca pela abstração e tradução da palavra “fome” começa a ganhar corpo, servindo de agente propulsor dos aportes visuais do espetáculo como um todo; ou seja, neste processo do “Os Iks”, Zuarde Júnior capta a referida palavra e inicia um método de investigação em que o termo ganha outras configurações. Nesse sentido, Barthes nos afirma que:

[...] interrogamos os objetos unicamente sob a relação de sentido que detêm, sem fazer intervir, pelo menos prematuramente, isto é, antes que o sistema seja reconstruído tão longe quanto possível, dos outros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) desses objetos; não devemos, é certo, negar esses outros determinantes, cada um dos quais depende de outra pertinência; mas eles próprios devem ser tratados em termos semiológicos, isto é, seu lugar e sua função devem ser situados no sistema do sentido: [...] no nível da formação do signo indumentário, por exemplo, [...] ou no do discurso de conotação. (BARTHES, 2012, p. 120).

Em outro aspecto, os documentos genéticos (SALLES, 2008) que se tem são alguns rabiscos de anotações do figurinista, esboços⁷⁸ de reuniões e ensaios assistidos pelo mesmo, além de fotos do espetáculo (ANEXOS E, F, G e H). Para o figurinista, em muitos dos processos, o figurino vai surgindo já diretamente do material traduzido para a “geografia corpórea” do ator. Na imagem que se segue (Figura 1), notamos, a partir dos econômicos

⁷⁸ O figurinista, neste processo, em particular, desenvolveu poucos esboços, o figurino foi montado nos atores durante o processo de ensaios da montagem em questão.

traços, uma busca pela síntese na “caracterização” do personagem, de forma a dar espaço a conexões com as vestes de hoje, no espaço urbano.

Figura 1 - Esboço de figurino para “Os Iks”, Zuarde Júnior, 2002.



Fonte: Acervo particular de Zuarde Júnior

A atriz Jussara Mathias⁷⁹, uma das atrizes do espetáculo pontua que:

Lembro de um dia que Zu nos apresentou uma pequena montanha de camisas de malha usadas e a partir dali muitas coisas foram aproveitadas... se não me engano elas passaram por um processo de envelhecimento. O figurino era algo que tinha elementos da tribo africana e peças que pareciam ser de outras origens como se fossem sobras ou "presentes" dados por estrangeiros. (Jussara Mathias, 2017).⁸⁰

Na intenção de buscar uma contemporaneidade, bem como de uma apropriação para o universo urbano à sua criação, Zuarde Júnior investiu no contato com os atores e elementos dos figurinos encontrados em lojas e brechós, as quais, disponibiliza e “testa” nos atores.

⁷⁹ Atriz e arte educadora, graduada em Artes Cênicas pela UFBA. Atuou em espetáculos como: “Os Iks”, “A casa de Bernarda Alba” (2007) e As velhas (2011). Atuou em cinema. Ganhou o prêmio Braskem de Teatro 2007, melhor atriz coadjuvante com espetáculo “A Casa dos Espectros” (2006), direção de Ângelo Flávio.

⁸⁰ Depoimento enviado ao pesquisador, por e-mail, em 03/01/2017.

Ele se dedica, então, à pesquisa de similares⁸¹ e referências imagéticas, mesmo tendo em vista as referências internas e o estímulo do querer realizar:

No momento que você se põe em contato com aquilo, você já está acionado. Como se seu ser interior, suas células, suas coisas todas, seu psicológico, tudo que você já viveu, já viu, então começa a tá acionado naquele instante, começa a ir pra aquilo. Aí começa rabiscando, então que tipo de tecido vai atender aquilo, é forte nesse sentido. E aí começam as **associações livres** mesmo e a gente começa a juntar pra ver o que é que dali pode sair. (Zuarte Júnior, 2016, destaque meu).

No espetáculo “Os Iks” era abordada uma história com base em dados reais, históricos, o que pode ser um fator limitador ou um terreno fértil da prospecção criativa. Neste caso em particular, o artista se apropriou deste tema, trabalhando-o a seu favor, no sentido de agregar os elementos condizentes com o mesmo. Nesta perspectiva, ele pontua:

Quando é uma coisa histórica é muito interessante assim, às vezes eu pesquiso, por exemplo, algo de época, eu pesquiso, pesquiso, mas eu fecho o livro. Eu nunca copio aquele desenho daquela roupa. Geralmente eu olho, fecho o livro e tento ser uma pessoa que compreendeu aquele momento daquela vivência – **compreendeu aquele momento, econômico, político, social daquela época**. (Zuarte Júnior, 2016, destaques meus).

Como se percebe, para além da concretude de realização do figurino, o artista se permite debater, de forma engajada, ampla e filosoficamente, o tema proposto pelo diretor. Nestes termos, ele lembra que, em outra ocasião, ao ser convidado para assinar o figurino do espetáculo “A Lenda do Piuí” (1989), direção de Deolido Checucucci⁸², as questões indígenas eram as suas principais fontes de inspiração, o que fez com que o artista se colocasse no lugar do índio como forma de entender e se conectar com a criação para aquele trabalho. Para ele, este é um dos métodos de transpor a dramaturgia para o que será o figurino, no sentido de discernir claramente o que é o conceito da obra. Zuarte Júnior chama a atenção também que “nem sempre as questões conceituais são definidas de imediato”, o que, para ele, às vezes este quesito, o conceito, tem a sua definição durante o processo de feitura.

No caso dos “Iks”, o figurinista descreve que teve como guia as indicações do texto, relacionadas às outras questões em diversos aspectos, tanto na área rural, quanto na área urbana e contemporânea. Deste modo, ele relata:

⁸¹ Desenvolvimento de uma pesquisa que se baseia em colher dados semelhantes ao que está sendo investigado enquanto projeto.

⁸² Diretor teatral, foi professor da Escola de Teatro da UFBA, se destacou na direção dos seguintes espetáculos: “O vôo da asa branca” (2000), “Maria Quitéria” (2003), “Raul Seixas, a metamorfose ambulante” (2005), “Irmã Dulce” (2006), dentre outros.

Como exercício, muitas vezes fui às ruas na intenção de identificar “Iks” urbanos e seus hábitos e até hoje os vejo, nessa condição de mistura de **todas as fomes**. Percebia suas roupas cor de sujo, supostamente doadas (**cinzas, beges, pretos e amarronzados...**), paletós já rotos, **superposições de muitas peças... uma estética dos que estão à margem**, os pedintes, os sem teto, sem trabalho, sem família, sem praticamente nada. Juntei à isso a condição de tribo, à memória de que todos foram plenos um dia. A ideia então foi de juntar elementos rurais e urbanos mais contemporâneos para vestir esses personagens. Daí o uso de roupas velhas, recosturadas e reconstruídas com barbantes de sisal e rafia plástica cinza, lona de rafia plástica, que tinha sido teto de barraca de feira, também transformada em roupas, em tons sempre baixos e sujos. Tingimentos e outros processos de envelhecimento, também foram utilizados. (Zuarte Júnior, 2016, destaques meus).

O assistente de direção do espetáculo “Os Iks” Sérgio Ramos⁸³ comprova o caráter investigativo do figurinista através de constatações que atestam o seguinte:

O figurino também foi ambíguo, ao mesmo tempo que nos levava para aquela tribo prestes a ser dizimada, nos trazia para os dias atuais, fazia a gente se sentir um pouco como aquele povo esquecido pelo mundo. Nessa montagem Zuarte misturou peças de roupas atuais com alguns adereços tribais como o chifre que Zé Carlos⁸⁴ usava, por exemplo, esse elemento deu o tom do espetáculo. Sem se desvincular da realidade, criou uma atmosfera carregada de mistério. (Sérgio Ramos, 2016).⁸⁵

Zuarte Júnior permite-se sair, transportar-se de sua zona de conforto para a zona urbana, na busca de novos olhares e subsídios para a sua conexão com o que está em ação. Neste sentido, em relação à montagem do Núcleo, encontra dados de cores (os cinzas frios e áridos), formas (retas e orgânicas), texturas (visuais e tácteis) e esboços de conceitos e estética do que está à procura. Nesta seara também são despontadas ideias que se mesclam a conceitos e meios de traduzi-los ao notar formas de roupas, somadas aos elementos interpretados, bem como aspectos do tempo cronológico e cultural a ser traduzido no visual. Ao partir para esta pesquisa de similares também (DONDIS, 1997), pesquisa de campo onde o artista busca encontrar tipos, referências correlatas ao que se cria, os dados político-econômicos e, essencialmente, estéticos são experimentados em tempo real com personagens reais. Estes, da rua, vão elucidar múltiplas questões que, em um nível bidimensional, o do croqui, às vezes fica de difícil entendimento e solução, bem como visualização. Nesta observação de similares em três dimensões (3D), em que há os dados reais de altura, largura e profundidade, é possível

⁸³ Luís Sérgio Ramos foi aluno do III Curso livre de Teatro e da Escola de Teatro da UFBA, é dramaturgo, ator, diretor de teatro, escreveu e dirigiu os espetáculos “A Bússola de Úrsula” (1997), “Tem antrax no meu Sax” (2003), dentre outros. Fez assistência de direção das seguintes peças do TCA: “Quincas Berro D’Água” (1995), “O Sonho” (1996) e “Os Iks” (2002).

⁸⁴ Ator e arte-educador formado pela Escola de Teatro da UFBA, atuou de várias edições do Núcleo do TCA, entre elas: “Volphone”(2000), “Baile de Máscaras”, “As Aventuras do Maluco Beleza” e “Os Iks”

⁸⁵ Depoimento enviado por mensagem em 27/12/2016.

chegar ao grau de experimento e conclusão da eficácia do que se pretende transpor para o palco, somando ainda uma quarta dimensão (cheiros, texturas tácteis, etc.). Pode parecer óbvio, mas este processo engendrado pelo figurinista tem uma razão de ser. Por que levar em consideração estes aspectos ao pensar em figurino? O motivo mais palpável é pensarmos no corpo do ator e suas dimensões, bem como no tipo de veículo que aquela história estará sendo contada – teatro ao vivo e a cores. O diretor do espetáculo, Francisco Medeiros fala da participação de Zuarte Júnior como um fator decisivo para a montagem. Ele afirma que:

Seu interesse por uma leitura da obra que incluía ingredientes fundamentais para uma tentativa de potencializar alguns componentes da obra que pudessem ressaltar aspectos da obra capazes de fortalecer as possibilidades de ressonância no confronto com a realidade do país. (Francisco Medeiros, 2017)⁸⁶

Outra fonte de investigação e provocação, bem como alimentação da criatividade é o contato com diretores, atores e todos os agregados pensantes do projeto. Conforme é citado:

O ponto alto para todo o aparato plástico-cênico (pois concebi cenografia, figurino e maquiagem), foi, sem dúvida, o fato de **acompanhar todo o processo do desenvolvimento do espetáculo**. Desde as primeiras impressões do diretor, **muito bate papo, do texto, da audição, escolha dos atores, o acompanhamento diário das vivências e ensaios**, dos debates e palestras com dramaturgos, antropólogos e psicólogos e das **opiniões e colocações dos próprios atores**. Tudo isso culminou na clareza do conceito: “**A pele e o osso**”. Buscamos a **estética do menos**. Estacas de madeira formando planos, alturas e acessos a estruturas de supostas moradas, juntando-se a muitos pedaços de **câmaras de ar de pneu, costurados, formando o chão**, o apoio para essa dramaturgia. Interessante perceber uma particularidade nesse processo: **poucos desenhos de figurinos foram realizados. Adotei um caderno-diário de apontamentos**, rabiscos, croquis e ideias, mas uma vez sabido o caminho, o conceito a seguir, parti para brechós e os desenhos foram sendo montados tridimensionalmente para os personagens. (Zuarte Júnior, 2016, destaques meus).

Ainda que o figurinista tenha executado poucos desenhos no percurso deste processo, o que foi uma postura atípica comparando-se ao que eu havia percebido, antes, na construção do espetáculo “A Vida de Galileu”, e depois, em “Hamlet” e “Outra Tempestade” (esboços em ANEXOS I e J), o figurino do espetáculo “Os Iks”, em sua maior parte, surgiu na prática. Este, o figurino, tem o DNA do seu idealizador, o qual desengavetava memórias, abria o seu “museu interno” com o objetivo de dar conta e responder às suas inquietações criativas. Ao chegar ao conceito de “pele e osso”, o nível de abstração intuída para a realização do figurino, o artista passa, desde a percepção de suas camadas mais profundas de vivências, aos conhecimentos cognitivos de metodologias visuais, que lhe deram ferramentas necessárias à

⁸⁶ Depoimento enviado por mensagem em 10/01/2017.

implementação da indumentária desejada. A investigação, nesse sentido, é enriquecida quando o artista cita que acompanhou todos os processos do espetáculo, desde as audições para a escolha dos atores, ao acompanhamento diário das vivências e ensaios, bem como debates e pontuações dos próprios atores. Isto, sem dúvida, coloca o figurinista em um grau de interação e inteireza, o que cerca muitas dúvidas inerentes a muitos processos inventivos. Muito mais do que simplesmente cumprir uma encomenda, o artista se sente estimulado, instigado a cada processo em que se envolve. Neste contexto, Zuarte Júnior relata que:

O que mais me encanta é a possibilidade de algo novo virar roupa, de algo que aparentemente novo poder virar roupa, como se conseguir aquele conceito daquilo fazer jus à dramaturgia que está seguindo. Isto parece que me encanta mais do que a própria roupa em si, no sentido dela ser algo absurdo, eu não gosto do espetaculoso, da espetacularidade da coisa assim. Eu gosto da coisa mais... a coerência me fascina mais do que algo absurdo, “estramboso” assim, no sentido da forma, da matéria em si, sabe. Mas como conseguir chegar naquele grau de coerência... claro, levando em consideração essas possibilidades do... mesmo que ilusoriamente falando, mas a possibilidade do novo, de tá instigando algo. (Zuarte Júnior, 2016).

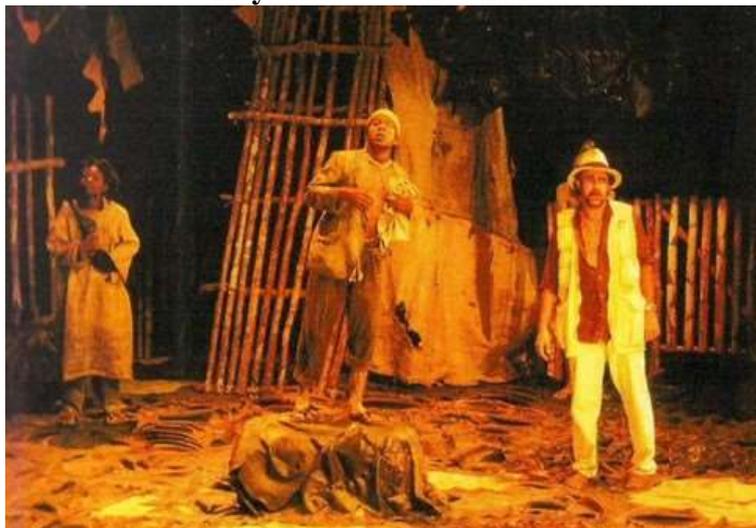
De fato, observando-se os poucos rabiscos e as fotos do espetáculo nota-se uma grande coerência com o tema e propósitos buscados pelo autor da obra. A espetacularidade (negada pelo artista) foi adquirida na encenação em outros termos, na medida em que suas crenças e projetos tiveram uma forte interligação cenário-figurino e suas presenças potencializadas por tais elementos. As figuras apresentadas por Zuarte revelam pele e osso, dialogando com a aridez e carência vivida pelos personagens da história. Nas seguintes figuras 02 e 03 também é possível estabelecer uma forte relação dos personagens com o cenário que os cerca, somado à temperatura da iluminação cênica, o que dá uma textura envelhecida, portanto, dimensões de tempo à cena.

Figura 2 - Foto de Isabel Gouveia para o espetáculo “Os Iks”, em cena: José Carlos e Carlos Betão



Fonte: Acervo particular de Zuarde Júnior

Figura 3 - Foto de Isabel Gouveia para o espetáculo “Os Iks”, em cena: Evani Tavares Ray Alves e Carlos Betão



Fonte: Acervo particular de Zuarde Júnior

Essas fotos nos dão uma dimensão ainda limitada do que foi a obra encenada ao vivo. Ainda assim, é possível captar a plasticidade obtida pelo figurinista e cenógrafo Zuarde Júnior, de acordo ao que é citado pelo diretor do espetáculo, Medeiros:

Mesmo considerando que os registros (fotos, vídeos, etc.) de uma obra de arte cênica ao vivo jamais darão conta da força e da clareza, comparados com a experiência que a plateia teve ao assistir, acredito ser possível aquilatar minimamente a imensa qualidade da contribuição de Zuarde e, acima de tudo, sua ousadia, criatividade e domínio técnico para viabilizar proposições de alta complexidade. Sem contar também com o talento incontestável deste artista maior para aproximar-se constantemente da síntese, da eloquência e da alta voltagem poética que envolviam o palco de OS IKS, independente da qualidade do trabalho como um todo. (Francisco Medeiros, 2017)

Conforme nos referimos em capítulo anterior, o figurinista “performa” ao se expressar na realização do figurino, colocando-se politicamente na obra. Em “Os Iks”, os intentos para as vestes tiveram inteira ligação com o pensamento do figurinista – sua visão política, sua concepção das questões e anseios universais, seu “estilo”, etc.

A fome, questão objetiva e subjetiva, psicológica, social, cultural e política, foi uma busca neste processo criativo de Zuarte Júnior, que “detonou” nele outros sentidos para a busca de novos elementos que fizessem coerência com os demais conceitos da encenação. Desta percepção e “cálculo”, o artista obteve e abriu caminhos, outros *links* para a construção dos demais fatores que determinavam e faziam parte do figurino do espetáculo como: cores, e as sensações suscitadas por elas; texturas e suas traduções para as condições sociais e de tempo que cada personagem carregava; chegando então a formas, inclusive de modelagens das vestes finais, à medida que garimpava e experimentava ao longo dos ensaios e escutas das falas, movimentos e observações dos atores. Ou seja, uma palavra, um conceito que “detona” e abre o olhar à percepção e que também serve de guia para tudo o que ocorrer dentro do embarque da criação.

Depois de observar e apresentar estes debates sobre o processo de criação de Zuarte Júnior para o figurino do espetáculo “Os Iks”, foi possível perceber o quanto seu método de trabalho é pautado na generosidade e na articulação de saberes plurais, inclusive conscientes e inconscientes, visando, sobretudo, agregar dados disponibilizados tanto pelo diretor quanto pelos atores e outros envolvidos no espetáculo. Foi possível notar também o quanto a matéria prima passa a ser um elemento preponderante no seu “ritual” de criação, de forma a sinalizar-lhe possibilidades de metáforas, as quais enriquecem e traduzem a obra de forma aberta e universal.

4.2 Viapalco – Circocicleta e a criação na mobilidade com palhaçaria

Os anos vividos no Grupo Viapalco dentro do qual atuo também como cenógrafo, figurinista, designer gráfico e ator fundador, impulsionaram-me nesta busca por conhecer e entender métodos de criação e execução, somando-se a um procedimento próprio de soluções de questões associadas ao visual do espetáculo, com especial atenção ao figurino.

Uma das montagens do grupo que poderemos tomar como material de estudo, é o processo adotado para a criação e posterior execução do espetáculo “Circocicleta” (2015)⁸⁷,

⁸⁷ Montagem do Viapalco que teve patrocínio, através do Edital “Arte em Toda Parte”, ano II, da Fundação Gregório de Matos, prefeitura de Salvador, em 2015.

sobretudo por seu processo ter sido atípico dos demais. Atípico porque até então todos os espetáculos montados pelo grupo nunca tiveram nenhum patrocínio de empresas privadas ou públicas. Vale ressaltar que “Circocicleta” é um trabalho que servirá de exemplificação de um dos meus processos de criação, em específico, uma vez que os métodos podem se diferenciar, e se diferenciam, a depender da natureza do projeto.

Em linhas gerais, os processos de criação mais recorrentes que tenho feito tem ressonância ao de muitos figurinistas observados nas minhas pesquisas de campo. É possível, portanto, apontar algumas falas de figurinistas que tratam de intersecções de maneiras diversas para se chegar a uma ideia, a qual pode partir de conversas com a direção do espetáculo. Miguel Carvalho, por exemplo, pontua um dos seus métodos, quando foi responsável pelo desenvolvimento do figurino do espetáculo “Policarpo Quaresma”. Ele diz que:

Eu tenho a mania de ficar anotando tudo... faço sketches, coisas que o diretor falava... Aí vai surgindo a forma, da época, do período... Eu sempre busco uma música, imagens, referência para me ambientar, mas estou sempre discutindo. Os processos às vezes são rápidos, outros até tenho tempo. Às vezes ficam um pouco “capenga” certas coisas porque tu não tem aquele tempo hábil. É certo que tem um momento de delírio, normal, isso faz parte de qualquer um. Mas ele (o diretor de teatro Luiz Marfuz) define, ele sabe o que ele pede – eu quero o período, mas eu não quero tanto a forma... eu gosto da atmosfera do período, pra gente entender a cabecinha dele. (Miguel Carvalho, 2016).⁸⁸

Outra maneira recorrente de serem processadas ideias de criação também é através de conversas com atores, anotações durante os ensaios. Este procedimento é um recurso usado muitas vezes por mim, bem como pela figurinista Diana Moreira, conforme ela mesma relata:

Cada trabalho tem um processo diferente. É... claro a gente sempre parte do roteiro, tem muita conversa com o diretor seja de teatro ou de cinema para saber o que ele imagina, para daí você construir a partir disso ou desconstruir todo o pensamento dele, e construir através de uma outra estrutura das minhas referências. Mas sempre eu estou buscando referências em tudo. Então quando você tem uma primeira conversa com o diretor, eu tento ir criando estas imagens na minha cabeça, que nem sempre vem de imediato, claro que não, por que eu não acredito que esse processo é mágico, acho que é muito de você alimentar mesmo a sua memória mesmo, alimentar tudo, tudo pode ser referência. Coisas da sua infância, coisas do dia a dia, coisas. Pequenas coisas podem ser uma... servir como referência para você. (Diana Moreira, 2016).⁸⁹

Focarei, então, no processo de criação de figurino do projeto “Circocicleta”, sétimo trabalho elaborado pelo Viapalco. O grupo visava montar e apresentar um espetáculo que

⁸⁸ Entrevista gravada em 06/10/2016.

⁸⁹ Entrevista gravada em 24/02/2016.

circulasse pelas feiras livres dentro da cidade de Salvador e que teria a palhaçaria como base de todas as suas cenas e números, calcados na estética circense, com seus elementos e figuras fundamentais. O espetáculo foi executado por cinco palhaços e palhaças que iniciariam a função, fazendo um cortejo montados em excêntricas bicicletas, que realizavam evoluções pelo entorno do local de apresentação, dilatando e ampliando o impacto de recepção da plateia, tanto visual quanto sensorial.

Após essa convocatória, uma série de números, jogos, *gags*⁹⁰ e cenas, começaram a ser “desfiados” para deleite do público. Ao longo do espetáculo, foram realizados números e esquetes clássicos da palhaçaria tradicional, um recurso recorrente nos trabalhos do grupo, misturados a diversas técnicas circenses, como acrobacia de solo, malabares, mágicas, adaptados ao formato de rua.

O Viapalco tem na sua trajetória de vida o credenciamento para a plena execução de projetos, nos quais o universo do circo seja a estética adotada, tanto na forma (sobretudo visual), quanto no conteúdo (os números clássicos tanto de palhaçaria, quanto acrobacias e mágicas). “Circocicleta” aprofunda esta vertente, dentro deste estilo de trabalho, vem investindo muito na pesquisa e prática da referida arte do circo – configurando-se assim uma poética do grupo. Além disso, o espetáculo é uma proposta de diálogo e interseção entre o circo contemporâneo e o novo circo, com um dos elementos mais antigos do Circo Tradicional: os números clássicos de palhaços. Já tínhamos dado um “ponta pé” inicial fazendo uma grande homenagem e referência ao circo teatro, na montagem “Dia de Circo” (2008).

O fato de ser integrante do grupo, deu-me subsídios suficientes para o processo de toda poética tanto da parte do trabalho como ator, munido de palhaçaria e de todas as *gags* eleitas para a encenação, como para os aspectos da visualidade do espetáculo, da programação visual aos elementos visuais da encenação propriamente ditas. Desde a elaboração do projeto “Circocicleta” elementos de criação eram delineados de forma fluida, saber adquirido pela experiência (LAROSA BONDÍA, 2001).

As pesquisas de referências para o referido espetáculo eram engendradas a todo o momento, enquanto aguardávamos os resultados do edital⁹¹ no qual o projeto havia sido submetido para montagem. Eu, desde já, começava a pesquisar imagens referenciais do que supostamente imaginava ter de performance na visualidade do vestuário para a encenação. Em

⁹⁰ "Piadas" físicas ou atitudes engraçadas que um palhaço pode realizar durante uma cena. A “**Gague**”, do inglês gag, que é uma tirada curta, ou seja, uma piada ou um gesto que não pressupõe um entendimento anterior para ser engraçada. É também conhecida por Tiro. (POSSOLO, 2016)

⁹¹Arte em Toda Parte, ano II, da Fundação Gregório de Matos.

muitos labores teatrais, é possível que a gênese das vestes surja em conjunto às outras determinações criativas para a cena. Neste caso, e em muitos processos pelos quais me envolvo, sigo também caminhos similares. Na ocasião de montagem do espetáculo “A Ave”⁹² (2013), por exemplo, as pesquisas de imagens, bem como musicais eram engendradas concomitantes ao processo de construção da dramaturgia, o que contribuiu e inspirou profundamente a dramaturga Ilma Nascimento⁹³. Este método de criação foi repetido no desenvolvimento do trabalho da visualidade em “Circocicleta”.

Quando o resultado do referido edital saiu, eu estava com passagens compradas para passar uma temporada na França, por força de contatos que havia estabelecido com a atriz Juliana Carneiro⁹⁴ para interações com a Companhia Théâtre du Soleil. O fato é que não se tinha, até então, uma perspectiva da data correta de divulgação dos resultados do edital e resolvemos (Viapalco) começar o processo de montagem após uma resposta satisfatória no concurso. Entretanto, próximo à minha investida na viagem, somos aprovados pela comissão do referido edital. O grupo, então, resolve dar início ao referido processo de montagem, sem a minha presença, o que acordamos ir acompanhando o andamento do trabalho por filmagens e relatos passados via internet. Nesse período também, percebíamos em que momento poderia me integrar ao conjunto, o que foi totalmente possível devido à estrutura adotada pelo diretor João Lima, com números independentes de palhaçaria.

O processo de “Circocicleta” foi atípico para mim também no sentido da criação visual deste novo trabalho do Viapalco, por estar distante fisicamente do grupo. A minha passagem pelo “Soleil” foi rica de experiências uma vez que pude vivenciar diretamente a filosofia adotada pela companhia desde a comunhão para a feitura de suas refeições e da alimentação que serviam ao público, aos aquecimentos corporais e vocais dos atores, assim como preparos gerais de figurinos, elementos do cenário, adereçaria, etc., anteriores ao início de cada sessão do espetáculo, o qual naquele período era “Macbeth” (2015).

Quando fui apresentado a Ariane Mnouchkine, percebi a surpresa dela ao ouvir o meu nome. Depois descobri que a sua companhia havia encenado a peça “Agamemnon” (1990) – “Um destino maravilhoso e sempre renovado”, como profetizou Gianni Ratto ao autografar para mim o seu livro “Antitratado da cenografia teatral”.

⁹² Espetáculo solo de minha autoria que contou com a direção de Rino Carvalho e texto de Ilma Nascimento, com colaborações minhas.

⁹³ Atriz, musicista e dramaturga, fundadora da Companhia Brasil de Teatro, que tem em seu repertório variados espetáculos infanto-juvenis entre eles: “Histórias de Uma Caixola” (2003), “Rádio Biruta” (2005) “Comadre Fulosinha” (2007) e outros.

⁹⁴ Juliana Carneiro da Cunha é atriz de teatro, cinema e televisão e bailarina brasileira, radicada na França, integrante da Companhia Théâtre du Soleil.

A passagem pelo “Soleil”, assim como as visitas regulares que ia fazendo aos museus franceses me impregnaram de inspirações, ao mesmo tempo que munia o meu “museu interno” para a criação da visualidade destinada ao espetáculo “Circocicleta”. Pude comprovar que para muitos parisienses, a bicicleta é um meio corriqueiro e recorrente de locomoção, algo que os soteropolitanos e muitas cidades brasileiras carecem aprender e adotar diante do caos da profusão de carros nas nossas ruas. Na Cartoucherie do “Soleil”, dentro do foyer havia algumas mesas cujos pés eram feitos de eixos e rodas de bicicletas, isto me chamou muito a atenção. À medida que via imagens que me tocavam por algum aspecto de conceito visual, procurava registrar fotografando ou guardando na memória, compondo o meu “museu interno” (Zuarte Júnior, 2016), enchendo a minha “gaveta de ideias”.

Ao chegar em casa, à noite, começava uma investigação constante de traços, desenhos e esboços com pinturas em aquarelas e grafites aquareláveis do que intuía para a visualidade do espetáculo em questão, principalmente o figurino. Os primeiros pensamentos tiveram a intenção de criar vestes que causassem um impacto e diferenciação visual diante de toda a profusão, comum a uma feira livre, tendo em vista que os personagens transitariam por este universo, de acordo ao que já se delineava no projeto. Pensei e rabisquei uma série de figurinos de cor branca em corpos de palhaços, com alguns dados de cor expressados em pontuais elementos do todo visual, como cabelos, maquiagens e adereços de figurino. Ao finalizar esta etapa, fotografei os croquis e enviei para o grupo, explanando a respeito do que havia pensado. Os integrantes me responderam, via *whatsapp* dizendo que queriam algo mais sério, menos infantil.

Senti, a partir deste retorno que a configuração do desenho pode ter dado esta conotação infantil, conforme podemos notar nas figuras 4 e 5. Não via problemas na conotação infantil, embora este não fosse o objetivo. Por outro lado, o Viapalco queria desassociar um pouco a sua imagem de fazedor de teatro infantil e estender mais o seu público. O grupo não me apontava outras possibilidades, muito menos pesquisas de similares do que pensava em termos de visualidade, o que entendi como uma “carta branca” para a definição deste aspecto na encenação.

Figura 4 - Primeiras proposta de figurino para “Circocicleta” por Agamenon de Abreu



Fonte: Acervo pessoal

Figura 5 - Primeiras propostas de figurino para “Circocicleta” por Agamenon de Abreu



Fonte: Acervo pessoal

Continuei minha investigação em outro sentido e, ao conhecer o bairro Montmartre⁹⁵, em Paris, me deparei com várias pinturas sendo executadas em praça pública por talentosos artistas anônimos, em variados estilos e técnicas. Alguns desses artistas pintavam bicicletas, figuras de época, o que me surpreendeu e encheu de inspiração. Outra fonte de pesquisa foram as caixinhas metálicas de biscoitos que eram vendidas nas lojas de *souvenires*, no mesmo bairro – embalagens que carregavam gravadas em suas tampas pinturas da *belle époque*⁹⁶. Uma destas caixas me chamou a atenção em especial ao mostrar várias imagens de ciclistas do início do século XX – este foi outro caminho que intui para os ciclistas palhaços das feiras. Imaginei o impacto causado por cômicos, chamando a atenção dos transeuntes, ao chegar em um ambiente ultra popular, trajando vestes do início do século XX. Intentava assim obter um movimento “extra cotidiano” (BARBA, 1995), o que refletia essencialmente na postura dos atores.

Retomei a investigação de novos croquis. Como estava sempre indo à Cartoucherie do “Soleil”, e às vezes, passava horas no foyer (local aquecido por uma lareira de ferro antiga, lareira “salamandra”, que funcionava com o uso de lenha) aguardando a definição das atividades, aproveitava os intervalos para desenhar. Estava muito frio do lado de fora, peguei um café, sem açúcar (detalhe importante para o processo que descrevo), sentei-me próximo à lareira, saquei um caderno de desenhos e comecei a rabiscar com grafites aquareláveis, as novas ideias com base nas figuras da *belle époque*. Ao finalizar o desenho, queria dar um tom mais antigo à ilustração, não havia levado tinta, muito menos lápis de cor, mas tinha um pincel no estojo dos grafites aquareláveis que sempre carregava. Tive a ideia de usar o café que estava tomando para colorir o esboço que havia feito, como estava sem açúcar, evitaria a atração de formigas e fungos no papel. Foi uma experiência que não tinha realizado até então e gostei do resultado obtido, o tom sépia que ficou na imagem (Figura 6). Continuei com o mesmo procedimento em mais outras quatro propostas (ANEXOS K e L) com modelos de vestes diferenciados, porém mantendo o conceito pensado. Fotografei-os e enviei-os ao grupo que me respondeu dizendo que sentiram os trajes muito sérios e fechados. Desta vez, apontaram um caminho – queriam algo entre a última proposta e a contemporaneidade.

O diretor do espetáculo e componente do grupo fez a seguinte reflexão:

⁹⁵ Monte Martre (*Montmartre*) é um bairro boêmio da cidade de Paris, na França. É uma colina que, já no tempo dos gauleses, se destinava a lugar de culto. Deve seu nome, provavelmente, aos inúmeros mártires cristãos que foram torturados e mortos no local por volta do ano 250. Consagrada a **São Dionísio**, tornou-se, na Idade Média, um lugar de peregrinação. (MONTMARTRE, 2015, destaque meu).

⁹⁶ O período que vai do início do século ao princípio da primeira Guerra Mundial é geralmente chamado, na Inglaterra, de era eduardiana, apesar do rei ter morrido em 1910. Na França, com uma pequena extensão retroativa à década de 1890, chamou-se *la bele époque*. (LAVÉ, 1989, p. 213)

Como a montagem começou do zero, sem nem ter um roteiro, apenas com uma ideia, foi uma viagem sem “GPS”, feito a bússola. A informação que o figurinista e todos nós tínhamos era que seriam palhaços em bicicletas que se apresentariam em feiras e queríamos um figurino pomposo para levar o glamour do teatro para a simplicidade da feira. Por coincidência o figurinista estava em Paris, berço da alta moda... A cenas também determinaram um pouco as especificidades dos figurinos. (João Lima, 2017).⁹⁷

Figura 6 - Novos esboços para “Circocicleta”



Fonte: Acervo pessoal

Muitos questionamentos surgiram durante esta etapa: Como passar a ideia de um projeto de figurino, mesmo à distância? Como é possível um trajeto criativo calcado em observações de ensaios através de imagens virtuais? Eu lamentava um pouco não estar presente “cara-a-cara” com o grupo para contra argumentar-lhes e “defender” as propostas apontadas. Entretanto, entendia as respostas do coletivo como desafios a serem superados – comum a todo trabalho que se deseje algo novo. Esta postura teve total ressonância com o que é afirmado por Lima

⁹⁷ Mensagem enviado por e-mail em 01/01/2017.

Esse foi um projeto *sui generis*. O processo de criação do figurino começou com o roteiro do espetáculo ainda em criação e o figurinista em viagem. Ausente dos encontros presenciais do grupo. Ou seja, foi um figurino feito à distância. Outra peculiaridade desse processo é que, pelo fato do espetáculo estar sendo criado a partir de improvisações dos atores, acabou que eles também tiveram voz nas considerações e aprovação do figurino e não só o diretor. (João Lima, 2017)

Continuei a rota de criações “costurando”, tentando agregar as indicações do grupo à minha “gaveta de ideias”. Buscava sintonias, formas e cores que fossem passíveis de interpretação do figurino com a obra, tendo em mente que a visualidade, independente de estilo, forma, cor, seria passível, sobretudo, de leitura diante do conjunto. Nesse aspecto, Pareyson diz que:

[...] na arte, que é pura formatividade; na obra de arte esses dois aspectos se apresentam com a máxima evidência: por um lado, ela é por sua própria natureza interpretabilíssima, abertíssima, comunicativa e solícita e convida a interpretá-la e a compreendê-la; pelo outro lado, exige ser, precisamente, interpretada, e se abre somente a quem se dedica a penetrá-la, a quem se esforça por compreendê-la, a quem merece captar-lhe o segredo. (PAREYSON, 1993, p. 230).

Tracei novas vestes para a “Circocicleta”, desta vez tendo como foco a *belle époque* (período também em que se houve uma disseminação do uso de bicicletas) e o período contemporâneo, em que há um avanço nas investigações e uso de tecidos inteligentes⁹⁸, cuja propriedade seja a absorção de suor, bem como a regulação da temperatura do corpo e que são usados para roupas esportivas, ciclistas, triatletas, etc. Enveredei, desta maneira, por pesquisas de malhas adequadas a ciclistas as quais adotei como um suporte base para os atores sobreporem outros elementos ao longo da encenação, agregando o conceito de “dramaturgia do figurino.” (SILVA, 2001).

Os esboços efetivados seguiram a mesma técnica de ilustração dos anteriores, com acréscimos de tintas aquarelas e caneta nanquim. De modo geral, foram configurados macacões coloridos como uma roupa base para todos os atores, com sobreposições de elementos de vestes, as quais faziam referências diretas (com as devidas adaptações) à proposta do figurino anterior, com uma releitura da investigada *belle époque* e as roupas de ciclistas atletas atuais, de acordo às figuras 7 e 8.

Após o término dos croquis, decidi fazer uma apresentação mais detalhada de toda a gênese criativa para que o grupo pudesse acompanhar em profundidade as novas proposições. Reuni um painel imagético (recorrente em todos os meus processos de criação) em que

⁹⁸ Tecidos que possuem componentes digitais da eletrônica e da computação embutidos em sua estrutura. Sendo parte do desenvolvimento da tecnologia vestível (*wearable*), estes tecidos podem também ser denominados roupa inteligente por permitirem a adição de elementos tecnológicos nas vestimentas usadas no dia-a-dia.

continham as imagens que entravam em sintonia com os caminhos que estava trilhando. Em seguida, inseri na referida apresentação, os croquis e releituras feitas, e finalizei, pontuando as partes que eram importantes ao entendimento do projeto como um todo. Salvei o arquivo na extensão pdf. (ANEXOS M, N, O, P e Q) e enviei para o e-mail de todos os componentes do grupo. O grupo levou um tempo processando as novas ideias e depois responderam positivamente dizendo que estava aprovado e que precisávamos afinar o cronograma de compras de materiais, costura, finalizações, etc.

Figura 7 – Esboço definitivo do figurino de Circocicleta



Figura 8 - Esboço definitivo do figurino de Circocicleta



Fonte: Acervo pessoal

Outro desafio a ser ultrapassado – encontrar os materiais adequados às ideias encontradas. Esta questão foi resolvida tão logo retornei ao Brasil, pude acompanhar e participar dos ensaios e do processo de produção e costura dos figurinos. Entretanto, outro desafio me aguardava - dos improvisos suscitados ao longo dos ensaios veio a ideia da última cena do espetáculo ter a mágica *quick change*.⁹⁹ Neste sentido, unia-se aí a necessidade do conhecimento técnico do assunto, aliado ao processo que havíamos trilhado até então. Para a solução desta questão, eu, em conjunto com o diretor João Lima, estudamos passo-a-passo a mecânica do truque pretendido para, em seguida, aplicar traçar os elementos visuais necessários. O problema foi desvendado de fato, em conjunto com a contribuição

⁹⁹ Truque de mágica onde há uma mudança rápida dos trajes em questão de segundos. O elemento crucial para executar essa ilusão de mágica é o tempo e o truque de mãos, bem como os mecanismos necessários para tal façanha.

preponderante da costureira Angélica Paixão¹⁰⁰, a qual foi responsável por toda a execução do figurino em questão.

Uma das atrizes do Viapalco e do espetáculo “Circocicleta”, Nayara Homem¹⁰¹ sintetiza este processo dizendo:

Houve um desafio bem diferente para Agamenon que foi a criação do figurino da cena de mágica. Diferente de uma cena em que você precisa vestir o ator. Nesta cena o figurino foi o elemento mágico. Foi como construir um aparelho de mágica, e não apenas uma roupa. (Nayara Homem, 2016).¹⁰²

Diante do exposto percebe-se a abordagem de um processo que reflete um fazer singular, entre tantos outros igualmente singulares. A vivência apresentada na construção da ideia da visualidade para o espetáculo “Circocicleta” do Viapalco se deu no âmbito do figurinista, porém não deixamos também de perceber que esta dimensão é ampliada na medida em que cumpria o duplo papel de ator/figurinista do espetáculo – quando o figurinista também é o ator do espetáculo (esta questão pode ser material para outra pesquisa). Entretanto, ao notarmos o desenvolvimento de processo de construção de um figurino em dimensões extracontinentais estabelecemos uma metáfora com o próprio conceito da criação e da arte propriamente dita, bem como as questões da sua interpretação. Em diálogo ao pensamento de Pareyson quando o mesmo nos diz que:

A arte é comunicativa porque a forma, justamente quanto resultado de um processo de formação, estimula um acesso de interpretação. Não se pode estabelecer uma distinção entre as duas coisas. Aquilo que é formado é de per si interpretável, e a sua capacidade de despertar um processo de interpretação consiste justamente no seu ser a conclusão de um processo formativo. (PAREYSON, 1993, p. 231)

No próximo capítulo será estabelecido um diálogo dos dois processos de criação, os quais foram realizados em períodos muito distintos, porém com potências grandes de intersecções, as quais, longe da pretensão de se estabelecer como um padrão ou fórmula de criação, são modos próprios de desenvolvimentos de ideias que podem refletir processos passíveis de serem repetidos, ao mesmo tempo que podem sinalizar poéticas dos figurinistas realizadores.

¹⁰⁰ Angélica Paixão costureira que desenvolveu muitos projetos de costura de figurinos para teatro, dança e shows musicais do figurinista Rino Carvalho, entre eles: O Mágico Mar (2016), Castelo da Torre (2015), Canto Seco (2015), etc.

¹⁰¹ Nayara Pinto Homem é atriz, formada pela Escola de Teatro da UFBA e integra o Viapalco desde a montagem do espetáculo Dia de Circo (2008). Também atua em cinema e TV e é maquiadora e performer.

¹⁰² Depoimento enviado por e-mail em 22/12/2016.

5 UM ALINHAVO ENTRE EXPERIÊNCIAS

Para descrever o processo criativo e para promovê-lo, preciso apaziguar os personagens internos, organizando os seus diálogos. Os dois mais claramente construídos e visíveis, “o que faz” e “o que olha”, são plurais. (RANGEL, 2015, p. 21)

Ao analisar os processos de Zuarde Júnior e apresentar o meu, percebo as possibilidades de ligações entre ambos os métodos criativos.

Em seus trajetos criativos, o figurinista estudado, bem como outros entrevistados sinalizaram-me tangências entre suas visões de mundo e as suas obras dirigidas ao fazer teatral. Em muitos casos, pode-se ter a falsa ideia de que a gênese da criação se dê em momentos precisos ou de acordo ao período de cada montagem em que se envolvem. Neste aspecto, Salles argumenta da seguinte forma:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. **A obra está sempre em estado de provável mutação**, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam. (SALLES, 2008, p. 26, destaques meus).

Esta visão de que as criações surgem em um estalar de dedos, um *insight*, em que a magia da ideia se faz presente no artista responsável por qualquer projeto artístico, é errônea e contatamos isto ao nos aproximarmos e nos abriremos para entender os reais caminhos.

No processo estudado, diante dos depoimentos e vivências com os artistas que se dispuseram a revelar suas matrizes de criação, percebi questões referentes ao tempo, pesquisas, adequações aos dados culturais e histórias individuais, técnicas apreendidas, bem como questões específicas da execução do figurino de forma bem resolvidas, outras nem tanto. No processo pontuado pelo figurinista Zuarde Júnior, deparei com “avessos” e “alinhavos”, pontos que antecedem a finalização do figurino para o palco e que passam totalmente longe do conhecimento da plateia. Esta, portanto, muitas vezes não faz a mínima ideia dos percursos que o artista trilhou para chegar aos seus resultados.

Salles enriquece este debate ao afirmar que “o ato criador sempre exerceu e exercerá certo fascínio sobre os receptores da obra de arte e sobre os próprios criadores.” (SALLES, 2008, p. 21). Ao ter contato direto com criadores de figurinos de teatro, torno-me um ser

melhor no sentido de entender o outro e seus caminhos nas soluções de suas aspirações criativas.

Zuarte Júnior, portanto, traz-nos questões muito pertinentes ao seu ato criador. O “museu interno” referido pelo figurinista como um caminho apontado por ele, é totalmente coerente com as suas ideias, que, em consequência refletem as suas vivências e visões política, cultural, psicológica e social de mundo.

O processo criativo desenvolvido por Zuarte Júnior no espetáculo “Os Iks” se revelou um tanto atípico dos demais processos de sua autoria, conforme foi abordado. Pode-se perceber que, a partir de fotos de registros do espetáculo (figuras 9 e 10), que tanto as cores eleitas quanto as formas do figurino dizem de seres carentes, dizem ainda de uma fome que extrapola as suas consequências no corpo físico para ganhar outras conotações (uma inferência possível).

Figura 9 - “Os Iks”. Evani Tavares em cena

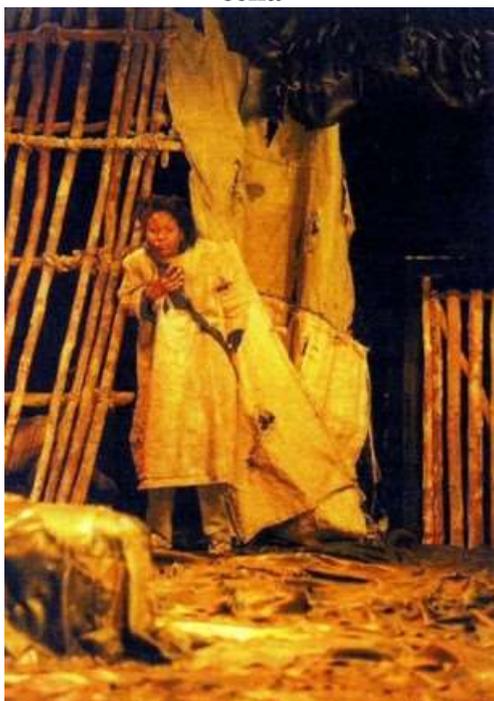


Figura 10 – “Os Iks”. João Lima, Carlos Betão e Ray Alves



Fonte: Fotos de Isabel Gouveia, Acervo pessoal de Zuarte Júnior

No processo desenvolvido no Viapalco para a criação da visualidade do figurino de “Circocicleta”, buscou-se uma fusão do “antigo” (*belle époque*) com o contemporâneo, elementos que serviram de subsídios para o desenvolvimento da ideia do espetáculo, somam-se a isto ainda, a mobilidade urbana com o uso da bicicleta e os elementos circenses construídos e apresentados. O processo, então, foi engendrado, em partes, virtualmente, na

medida em que as observações necessárias ao desenvolvimento da ideia eram feitas via internet, através de filmagens dos ensaios, bem como retornos e contatos via mensagens instantâneas ou por e-mail – o que foi possível, considerando também o fechamento do referido processo de forma presencial com o auxílio da costureira, do diretor do espetáculo e do elenco.

Nas problemáticas encontradas neste processo, havia uma exigência por harmonia entre o figurino e os elementos de cena, conforme pode ser visto na figura 11. Uma questão prática também era outro parâmetro para a criação: a mobilidade e armazenamento dos elementos cênicos, além das bicicletas do espetáculo. A eleição pelo mínimo de componentes cenográficos se deu na vertente do pensamento voltado para considerar o figurino como um elemento da cenografia também, dialogando com as bicicletas, os números apresentados, os transeuntes e o espaço da rua. Neste sentido, Eugênio Barba e Nicola Savarese, dizem: “Figurino é cenografia - é bem sabido que, em geral, os teatros orientais não usam nenhuma forma de cenário, entendido como um artifício que reconstrói, de modo mais ou menos realista, o lugar onde as ações dramáticas acontecem.” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 218).

Figura 11 - Foto do espetáculo “Circocicleta”. Em cena: Ive Alencar, Agamenon de Abreu, Fábio Neves, Nayara Homem e Andréa Rabelo



Fonte: Foto de Jailton Suzart, Acervo pessoal

5.1 Pontos de cruz entre processos criativos

Em processos de criação, constata-se que há uma aproximação com a vida íntima de seus criadores, uma vez que, ao criar, ao abrir as suas “gavetas de ideias”, o artista se desnuda, no sentido de se mostrar, de revelar, inclusive o DNA da criação, ou seja, os caminhos percorridos para chegar ao objetivo esperado. Neste aspecto, podem-se notar os meandros e os dribles pelos quais cada criador se vê obrigado a engendrar como meio de encontrar respostas às suas aspirações. Observa-se que a partir da argumentação de Ostrower, pode-se afirmar que “o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.” (OSTROWER, 2014, p. 9). A busca pelas respostas (as quais podem também não serem encontradas) dentro das questões de criação pode ser uma mola propulsora que faz com que o figurinista, ordene, configure e reconfigure as suas questões no processo de trabalho.

Anterior à intersecção que pode haver entre os dois processos abordados, pode-se estabelecer diferenciações que ajudam no esclarecimento do que há de possível cruzamento entre ambos os modos de criação. Este alinhamento é uma relativização dos dois processos, o que não significa que um seja preponderante em relação ao outro, muito menos tem a intenção de estabelecer uma fórmula ou um método padrão de se idealizar um figurino. Quer dizer, os métodos são diversos quão diversos são seus criadores, o que não inviabiliza o estabelecimento de um diálogo entre as duas vivências de criação apresentadas.

Se por um lado para a criação do figurino do espetáculo “Os Iks”, Duarte Júnior partiu de conceitos, conteúdos, significados e metáforas, com destino a encontrar a forma do seu figurino, por outro lado, o meu processo de criação aponta outro direcionamento. Por exemplo, na criação do figurino de “Circocicleta”, parti primeiramente da forma e da função para encontrar significados, metáforas e conteúdos possíveis. Ambos os espetáculos eram distintos, entre outros aspectos, a presença e a ausência do texto. Em “Os Iks”, havia uma construção prévia de um texto baseado em um dado real. Em “Circocicleta”, havia uma ideia geral daquilo que viria a ser o espetáculo e possíveis números circenses, cujos figurinos foram, anteriormente, materializados em desenhos, ao passo que no caso dos “Iks”, a ideia foi materializada concomitante aos experimentos de roupas reais pelos atores do espetáculo. Para exemplificar essa relação, Rangel afirma-nos que: “Partindo de uma citação de Dante na *Divina Comédia*, Calvino inicialmente separa dois tipos de processos imaginativos: ‘o que parte da palavra para chegar à imagem visiva’ e ‘o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal’.” (CALVINO, 1999 *apud* RANGEL, 2015, p. 37).

Então, se há um ponto de intersecção, este pode ser evidenciado no percurso dos dois processos criativos, quase que como uma via de mão dupla, ou seja, aquilo que falta em um, é complementado pelo outro. Especificando, se Zuarte Júnior parte de aspectos filosóficos, simbólicos e metafóricos, falta-lhe um encontro com a forma como síntese do seu processo criativo, por outro lado, em minha experiência, parto de formas, pesquisas, desenhos e, nesse percurso, vejo-me em busca de metáforas, símbolos, filosofias, psicologias, signos, etc. Pode-se concluir, então, que há uma complementaridade entre estes dois processos, considerando as diferenças entre o grupo Viapalco e o elenco formado pelo Núcleo de teatro do TCA.

Portanto, parte-se de lugares, histórias e momentos distintos, mas chega-se a um objetivo comum - a visualidade de um figurino possível.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Criar figurinos, “costurar” as ideias pode ir além de simplesmente aquarelar no papel traços e formas da imaginação, de pensar conceitos e metáforas sobre as vestes.

Ao me enveredar por processos criativos em figurino para teatro, desde o início deste mergulho, tenho percebido a variedade de questões que envolvem o vestir uma personagem, uma cena e o grau de importância do artista responsável por esta tarefa.

Esta pesquisa torna-se oportuna na medida em que compreende e contribui para a visibilização de processos criativos de figurino em teatro. Em seu desenvolvimento, percebi e conheci uma quantidade grande de profissionais associados ao figurino em teatro, que atuaram e muitos dos quais continuam atuando, em Salvador.

Ao desvelar algumas questões inerentes ao objeto de pesquisa na escrita da apresentação, da introdução, da cartografia percorrida, do processo criativo de Duarte Júnior e da posterior descrição do meu, fui compreendendo lugares de partida e evidenciando pontos complementares entre estes dois caminhos percorridos. A eleição por abordar o processo criativo do referido artista foi, inicialmente, uma escolha inconsciente, tornando-se consciente na medida do desenvolvimento da pesquisa e escrita da dissertação.

Outro aspecto pontuado neste trabalho é que fazer ou mesmo “esboçar” uma cartografia não é uma tarefa fácil. Lida-se com personalidades, com subjetividades, com filosofias e estilos de vida e de trabalho. Neste processo, corri o risco da superficialidade, ao cartografar encontros, histórias de vida e mecanismos complexos de criação. Creio que a proposição de se formar uma cartografia não atingiu a sua plenitude por ser um método que requer um tempo maior de investigação, pois a sua forma rizomática (uma possível configuração de cartografia) e as variadas camadas de ligações necessárias à sua composição exigem memórias e aprofundamentos. Ainda que esta etapa da pesquisa tenha deixado a desejar, destaco a minha grande surpresa ao descobrir a imensa quantidade de figurinistas que realizaram figurinos, bem como o volume extenso de produções teatrais ocorridas em Salvador a partir dos anos de 1950.

Tentei conduzir a escrita e o método de pesquisa como manda o figurino. Sabe-se que “como manda o figurino” diz de uma atitude de seguir uma norma. No fazimento da criação e execução de um figurino, utilizar desta metáfora pode ser perigoso, porque fazer, pensar um figurino pode ser um ato de transgressão da norma inicial, “como manda o figurino”. Por outro lado, lançar mão de uma regra, seguir um protocolo pode nortear um ponto de partida para a construção. A partir do momento que o figurinista se dispõe a “abrir” as suas “gavetas”

no intuito de criar um figurino, o que pode encontrar nas suas “gavetas de ideias” pode ser justamente elementos que vão de encontro totalmente às normas. Então, o encontro com a norma pode ser uma oportunidade de abertura ou impedimento de possibilidades para um processo de criação. O que entre em jogo, portanto, é a forma como esta metáfora é interpretada. Na ausência de reservas de alternativas, pode-se agarrar à norma, entretanto, ultrapassá-la, relativizá-la, ressignificá-la torna-se essencial na medida em que haja uma busca por uma originalidade, sobretudo no ato criador. Busquei, por fim, conduzir a pesquisa e a escrita desta dissertação, transcendendo os aspectos de “como manda o figurino”.

Ao “abrir uma gaveta”, ao revelar suas ideias, o figurinista precisa estar munido de subsídios suficientes para se expressar de forma a “performar”, levando-se em conta que sua ação será incorporada aos demais aspectos da encenação – teatro é uma arte do coletivo e, como tal, há que se “gerenciar” as várias ideias e cabeças da construção desta arte, conforme pude confirmar tanto no desenvolvimento do processo do espetáculo “Os Iks”, quanto no “Circocicleta”.

Diferentemente de um quadro ou qualquer outra obra artística, o figurino de teatro tem a sua vida na cena, sua significação acontece na interação e percepção do todo dentro do espetáculo ou ato performático. Após isto, passa a ser uma mera peça de exposições ou objeto de estudos. Neste aspecto, o trabalho do figurinista, bem como a memória dos seus processos pode ser notado e/ou registrado através de fotos e documentos de seus esboços de ideias.

Muito antes do “levantar das cortinas”, descortinam-se muitos processos nos bastidores da cena que vão se metamorfoseando numa busca constante, cujo objetivo é o diálogo da obra com o público. Nestes procedimentos, tocamos em questões de autoconhecimentos, conhecimentos de técnicas, fragilidades, memórias e relações.

Continuo trilhando caminhos, mapeando cartografias, abrindo gavetas de ideias. Conforme comprovei, esta dissertação não conseguiu abarcar todos os pontos concernentes aos processos de idealização e construção de figurinos.

Os processos criativos, por serem da ordem da subjetividade, dotados de dimensões muitas vezes inexplicáveis, são difíceis de serem materializados e traduzidos em termos científicos. Mesmo assim, foi possível uma aproximação dos mesmos pelo viés de metáforas, da semiologia, psicologia, filosofia, sociologia, cartografia, etc., e de algo que vai além dos referidos aspectos. Assim, eu me aproximei do processo criativo de Zuarde Júnior, dos elementos mais palpáveis do que foi a sua construção dentro do que foi possível ser acessado, levando-se em conta que, muitas vezes, nem para o próprio artista é possível entender e acessar o percurso do seu ato criador. A metáfora do museu interno trazida por Zuarde Júnior

foi um dado relevante dentro do que ele acredita como uma possibilidade de acesso ao seu processo criativo. Visitar um museu interno é encontrar gavetas de ideias. É abrir gavetas e se deparar com memórias, símbolos, metáforas, inquietações políticas, sociais, culturais e humanas.

Por fim, ao tocar também nas questões do meu processo de criação, deparo-me ao mesmo tempo com a interface do ator/construtor do figurino, a qual revi ao detalhar o método abordado. Este aspecto, penso, poderá ser revisitado e estudado em outro momento.

REFERÊNCIAS

- A OUTRA COMPANHIA DE TEATRO. **Memorial Brasil de artes cênicas: cena nordestina**. 2011. Disponível em: <<http://www.memorialdeartescenicas.com.br/site/>>. Acesso em: set. 2016.
- APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Trad.: Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1919.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS Maria Helena Pires. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo: Moderna, 2006.
- ARAÚJO, Néelson. **História do teatro**. Salvador: Fundação Cultura do Estado da Bahia 1978. (Coleção Boccanera Júnior, 2).
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. 5. ed. São Paulo: Pioneira, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1984.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARBA, Eugène; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995.
- BARRETO, Fátima. Musical Valente. **A Tarde**, 22 maio 1997. Caderno 2, p. 8.
- BARROS; Vanessa Andrade; SILVA, Lilian Rocha da. **A pesquisa em história de vida**. In: GOULART, Iris Barbosa (Org.). **Psicologia organizacional e do trabalho: pesquisa e temas correlatos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein, 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Tradução e organização. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A, 2009.
- BOCK, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia**. 13 ed. São Paulo: Saraiva, 2001.
- BOCK, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia**. São Paulo: Saraiva, 1989.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Anuário do Teatro Brasileiro: 1976**. São Paulo: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Anuário do Teatro Brasileiro: 1977**. São Paulo: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Anuário do Teatro Brasileiro: 1978**. São Paulo: Serviço Nacional de Teatro, 1978.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Anuário do Teatro Brasileiro: 1979**. São Paulo: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Anuário do Teatro Brasileiro: 1980**. São Paulo: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

BRIGHAM, Ciro. Adorável. **Correio da Bahia**, Salvador, p. 03, 27 ago. 2006.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança-quarenta anos de experiências teatrais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CALLIGARIS, Contardo. Os Iks, Kitty Genovese e o Engenho de Dentro. **Folha de S. Paulo**, 09 mar. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0903200626.htm>> Acesso em: 10 jul. 2016.

CARDOSO, Lindembergue. **Ópera Lídia de Oxum**. 2013. Disponível em: <http://www.lindemberguecardoso.mus.ufba.br/destaques_lidiadeoxum.htm>. Acesso em: 25 dez. 2016.

CENA CONTEMPORÂNEA. **Uma maison de costura é um teatro**. 15 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.cenacontemporanea.com.br/uma-maison-de-costura-e-um-teatro/>>. Acesso em: 13 set. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números. Tradução, Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Moda e significação**: aparência e estilo nas cenas vestimentárias. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2003.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E AGRONOMIA DE MINAS GERAIS. A engenharia do espetáculo. **Revista Vértice**, Belo Horizonte, n. 25, p. 6-7, mar./abr. 2015. Disponível em: <http://www.crea-mg.org.br/publicacoes/revista-vertice/revistavertice/Vertice_25.pdf>. Acesso em: 03 maio 2015.

COPQUE, Hayaldo; CUNHA, Paulo. Um perfil do diretor teatral Paulo Cunha. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, Ano 17, n. 22, p.116-126, 2014.

COSTA, Eliene Benício Amâncio; CHECCUCCI, Deolindo. **Catálogo da Cia de Teatro da UFBA, 35 Anos**. Organização editorial de André Araújo e Raimundo de Matos Leão. Impressão Cian Gráfica. Salvador: UFBA, 2016.

COSTA, Eliene Benício Amâncio; CHECCUCCI, Deolindo. **Catálogo da Cia de Teatro da UFBA, 26 Anos**. Organização editorial de Raimundo de Matos Leão. Impressão RR Donnelley Moore. Salvador: UFBA, 2007.

CRAIG, Gordon. **Da arte ao teatro**. Lisboa: Arcádia, 1911.

DÂNDI. Wikipédia, 16 out. 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/D%C3%A2ndi>>. Acesso em: 20 set. 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DINIZ, Carolina de Paula. **Vestíveis em fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, BA, 2012.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O que é beleza**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos)

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. 13. ed. Lisboa: Presença, 2007.

EICHBAUER, Hélio (Coord.). **Arte na Bahia: teatro na universidade: 1956 a 1961**. Salvador, BA: Corrupio, 1991.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2002.

FFOULKES, Fiona. **Como compreender moda: guia rápido para entender estilos**. Tradução: Sílvia Rezende. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

FRANCO, Aninha. **A casa da minha alma e três mulheres e Aparecida: livro/programa: 2 ed**. Salvador: Teatro XVIII, 2003.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa: século XX**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1994. 407p.

GABRIEL Villela. Wikipédia, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Villela> Acesso em: 07 dez. 2016.

GRUPO VILAVOX. Já já estaremos vestidos. 2012. Disponível em: <<http://vilavox.blogspot.com.br/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=40>> Acesso em: 15 ago. 2014.

GUINSBURG, Jacob (Org.). **Semiologia do teatro**, São Paulo: Perspectiva, 1978.

JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as “histórias de vida” a serviço de projetos. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-23, jul./dez. 1999.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

JUNG, G. Carl. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho, 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2016.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOSE, Alícia Duhá. A crítica textual e as novas tecnologias. In: TEIXEIRA, Maria da Conceição Reis; QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro; SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). **Diferentes perspectivas dos estudos filológicos**. Salvador: Quarteto, 2006.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

MANTOVANNI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

MARFUZ, Luiz; LEÃO, Raimundo Matos de. **Harildo Déda: a matéria dos sonhos**. Salvador: SS Produções, 2011.

MIRANDA, Nadja Magalhães (Org.). **Memória de uma crítica encantada: coletânea das críticas teatrais de Clodoaldo Lobo**. Salvador: FUNCEB, 2013. (Série Crítica das Ates).

MONTMARTRE. Wikipédia, 12 jul. 2015. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Montmartre>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, Ano 11, n. 24, p. 67-85, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf>> Acesso em: 19 dez. 2016.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NAKAO, Jum. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.jumnakao.com/bio>>. Acesso em: 11 set. 2016.

NAKAO, Jum. **Entrevista processo criativo de Jum Nakao**. YouTube, 17 abr. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p3c5YS5z8gQ>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de; PARAÍSO, Marlucy Alves. Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. **Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 3, p. 159-178, dez. 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PATRONE, Ana Paula. **A dramaturgia do figurino** – Parte I. Ponto Corrente, 3 set. 2016. Disponível em: <<http://dramaturgiapontocorrente.blogspot.com.br/2016/09/a-dramaturgia-do-figurino-parte-i.html>>. Acesso em: 18 out. 2016.

PAULO Atto. Teatropédia, 2013. Disponível em: <http://teatropedia.com/wiki/Paulo_Atto>. Acesso em: 08 set. 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSA, Maurício de Souza. **Entre o sonho e a realidade: a cenografia de Hedda Gabler da Companhia de Teatro da Ufba examinada a luz dos sete aspectos**. 2009. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, BA, 2009.

PERISSÉ, Gabriel. **Você é branco ou augusto?** Correio Cidadania, 30 maio 2007. Disponível em: <http://www.correiocidadania.com.br/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=376>. Acesso em: 05 jun. 2015.

POSSOLO, Hugo. **Aqui ninguém é patão, não!** Disponível em: <<http://parlapatoes.com.br/peca-release-content.php?id=33>> Acesso em 04 ago. 2016.

RANGEL, Sonia Lucia. **Olho desarmado: objeto e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna Design, 2009.

RANGEL, Sônia. **Trajeto criativo**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1999.

REY, Fernando Luís Gonzales. **Pesquisa qualitativa e subjetividade**: os processos de construção da informação. São Paulo: Thomson, 2005.

ROCHA, Rosane Muniz. **A trajetória de Gianni Ratto na indumentária**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes São Paulo, SP, 2008.

RODRIGUES, Edu. **Tipologia de teatro**. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/cursos/graduacao/arq_urbanismo/disciplinas/aup0154/00_aup0154_bases/Apostila_de_Teatro.pdf>. Acesso em: 18 out. 2016.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. **Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 166-173, maio/ago. 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Horizonte, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SAMPAIO, José Roberto Santos. **A maquiagem de Claudete Elóy na Companhia de Teatro da UFBA as montagens**: Na Selva das Cidades; A Mulher sem Pecado; e Hedda Gabler. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro-Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2007.

SAMPAIO, José Roberto Santos. **Maquiagem teatral**: uma experiência metodológica de ensino na licenciatura em teatro. 2015. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, BA, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é a semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. 2011. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, BA, 2011.

SANTOS, Rosa Borges dos. **Memória da repressão em textos teatrais produzidos no período da ditadura militar**. Feira de Santana: Scripta Philologica, 2007.

SERRONI, José Carlos. O outro lado da ribalta. In FERRARA, José Armando; SERRONI, José Carlos (Org.). **16 anos de cenografia e indumentária 1948/64**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

SILVA, Amabilis de Jesus da. O figurino como elo entre linguagens. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2, 2001. **Anais...** Uberlândia, ABRACE, 2001. v.2

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena.** 2010. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, BA, 2010.

SILVA, Enio Rodrigues. **O gesto profissional em psiquiatria: o Centro de Atenção Psicossocial como território de trabalho.** 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte, MG, 2016.

SILVA, Renata Cardoso da. **O Mambembe: uma experiência de criação de maquiagem na formação de atores.** 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, Salvador, BA, 2008.

SOUTHERN, Richard. **Manual sobre a montagem teatral.** Lisboa: Moraes Editores, 1979.

SOUZA, Jesus Fernando Vivas de. **A maquiagem no processo de construção do personagem.** 2004. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2004.

TEATRO CASTRO ALVES. Centro Técnico. **Centro Técnico do TCA promove oficina e bate-papo com Jum Nakao.** Salvador: TCA, 2010. Disponível em: <<http://www2.cultura.ba.gov.br/2010/11/23/centro-tecnico-do-tca-promove-oficina-jum-nakao/>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

TEATRO CASTRO ALVES. Centro Técnico. **Coleção desfile Brasil 500 anos.** Salvador: TCA, 2000. Disponível em: <<http://centrotecnicotca.blog.br/acervo-historico-2/colecao-desfile-brasil-500-anos>>. Acesso em: 11 set. 2016.

TEATRO VILA VELHA. **História do teatro baiano.** Blog do Vila, 9 out. 2012. Disponível em: <<http://blogdovila.blogspot.com.br/2012/10/historia-do-teatro-baiano.html>>. Acesso em: 15 set. 2016.

TEATROPÉDIA: enciclopédia virtual de artes do palco. 2011. Disponível em: <http://www.teatropedia.com/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: set. 2016.

THÉÂTRE DU SOLEIL. **Agamenon (1990).** Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/photos/agamemnon-1990,671?lang=fr>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo.** 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, BA, 2013.

TURATO, Egberto Ribeiro. Métodos qualitativos e quantitativos na área da saúde: definições, diferenças e seus objetivos de pesquisa. **Revista de Saúde Pública**, v. 39, n. 3, p. 507-514, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsp/v39n3/24808.pdf>>. Acesso em: abr. 2016.

VALLADARES, Lícia. Os dez mandamentos da observação participante. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 153-155, fev. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n63/a12v2263.pdf>>. Acesso em: abr. 2016.

VASCONCELOS, Rodrigo Frota. **A cenografia de Policarpo Quaresma: um processo criativo de construção compartilhada**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, BA, 2013.

VIANA, Fausto. **Figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIEIRA, Carolina. **Desconstruindo o velho teatro: conheça a proposta da Universidade Livre de Teatro Vila Velha**. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=8994>>. Acesso em: 25 dez. 2016.

VINÍCIUS, Paulo. **Dramaturgia visual**. Figurino e Cena, 12 abr. 2011. Disponível em: <<http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2011/04/dramaturgia-visual.html>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

YAMAMOTO, Fernando. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A - LISTA DE FIGURINISTAS QUE ATUARAM EM SALVADOR DOS ANOS 50 AOS ANOS 2000¹⁰³

• Anos 50

- ✓ Adroaldo Ribeiro – “Narizinho” (1947 e remontada em 1951); Infância (1950 e 1973); “Enquanto Nós Cantamos” (1953); “Timide”; “Segunda Infância” e “Nossa Árvore Querida” (1956), todas com direção de Adroaldo Ribeiro.
- ✓ C. Moura – “Paternidade” (1954), produção do Teatro de Amadores do Fantoche; “Chapeuzinho Vermelho” (1954), produção de Teatro de Amadores da Bahia.
- ✓ Carybé – “Massacre” (1955), direção de Alfredo Oliveira, para o Teatro de Cultura da Bahia; “Boi Espaço” (1968), Grupo Experimental de Dança.
- ✓ Alice Moniz – “Cabocla Bonita” (1956), produção do Teatro de Amadores do Fantoche; “A Princesa das Czardas” (1968), direção de cena de Pedro Celestino para o Teatro de Amadores do Fantoche.
- ✓ Martim Gonçalves – “Auto da Cananéia” (1956); “O Boi e o Burro a Caminho de Belém” (1957); “A Via Sacra” (1958); “O Moço Bom e Obediente”; Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra”; “Cachorro Dorme nas Cinzas”; “O Moço Bom e Obediente”(idem); “O Tambor de Damasco” (1955); Grupo A Barca; “Auto da Compadecida”; “Diálogo do Auto da Mofina Mendes”; “Diálogo de Todo Mundo e Ninguém”; “A Farsa da Boa Preguiça” (1959), “A História de Tobias e Sara” (1960), “Calígula” (1961), direção de Martim Gonçalves.
- ✓ Miguel Calombrero – “A Revolta dos Brinquedos” (1957), direção de cena de Marcus Osab para a Federação de Teatro Amador da Bahia; “A Almanjarra” (1958), direção de Martim Gonçalves; “O Macaco da Vizinha” (1957), direção de ator de Zé Pedro; “O Oráculo” (1957), produção do Teatro de Amadores do Fantoche; “Uma Véspera de Reis” (1960), direção de Martim Gonçalves; “Artistas Unidos da Bahia” (1961), Cine-Teatro Nazaré; “As Três Marrecas” (1969), Teatro Vila Velha; “Branca de Neve e os Sete Anões” (1966), Teatro de Equipe; “Chapeuzinho Vermelho” (1966 e 69), no último ano, para o Teatro Equipe; “Histórias de Gil Vicente” (1966), direção de cena de Othon Bastos, Teatro dos Novos; “Esta Noite Improvisamos” (1967), UFBA, direção de cena de Athenodoro Ribeiro, Grupo de Teatro A Barca; “Gonzaga” (1967), produção Fundação Teatro Castro Alves; “Era Uma Vez Dom Ratão” (1968), Grupo Decisão; “O Jubileu, O Urso” (1969), direção de Leonel Nunes para a Companhia Baiana de Comédias; “O Soldado e O Sacristão” (1968), Teatro Negro da Bahia; “Branca de Neve e os Sete Anões” (1981), direção de Manoel Lopes Pontes;

¹⁰³ A lista consta de alguns figurinistas que executaram no mínimo duas criações em figurino para teatro.

- ✓ Luciana Petrucelli – “O Tesouro de Chica da Silva” (1958), direção de Gianni Ratto; “As Três Irmãs” (1958), direção de Gianni Ratto.
- ✓ Échio Reis – “A Almanjarra” (1958), direção de Martim Gonçalves; “Brasil Antigo” (1961), Cia de Teatro dos Novos; “História da Paixão do Senhor” (1961), Teatro dos Novos; “A Paixão Segundo os Retirantes” (1965), Teatro dos Novos; “O Noviço” (1965), direção de Othon Bastos, Teatro dos Novos; “A Via Sacra” (1981), direção de Échio Reis; “A Revolução das Mulheres” (1983), direção de Échio Reis.
- ✓ José Henrique del Buey – “Senhorita Júlia” (1958), direção de Martim Gonçalves; “A Sapateira Prodígiosa” (1959), direção de Martim Gonçalves.
- ✓ Norman Westwater – “Um Bonde Chamado Desejo” (1959), direção de Martim Gonçalves; “Por um Triz” (1961), Grupo A Barca, UFBA.

- **Anos 60**

- ✓ Beatrice Tanaka – “Ópera dos Três Tostões” (1960), direção de Martim Gonçalves, para o Grupo A Barca, na Escola de Teatro do UFBA; “Da Necessidade de Ser Polígamo” (1962), direção de Silveira Sampaio e João Augusto “Leonce e Lena” (1963), UFBA, Grupo A Barca.
- ✓ Maria Francisca – “A Farsa do Mestre Pedro” (1961), produção do Teatro dos Novos; “Brasil Antigo” (1961), direção de cena de João Augusto, Teatro dos Novos; “Catimbo” (1967), produção Yumara Rodrigues.
- ✓ Eduardo Cabús – “A História do Zoológico”; “A Morte de Bessie Smith” (1961), produção da UFBA; “O Diálogo de Bonecos” (1962 e 1968), Grupo A Barca, UFBA; “A Bruxinha que era Boa” (1963), produção da UFBA; “Há Vagas Moças de Fino Trato” (1975); “Irani ou As Interrogações” (1976); “A Venerável Madame Gonot” (1977); “Check up” (1977); “Os Filhos de Kennedy” (1978); “Trivial Simple” (1979); “Cordélia Brasil” (1979); “Foi Bom Meu Bem?” (1987) - todos com a direção de Eduardo Cabús.
- ✓ Maria Francisca – “A Farsa do Mestre Pedro” (1961), com o Teatro dos Novos; “Brasil Antigo” (1961), direção de cena de João Augusto para o Teatro dos Novos; “Da Necessidade de Ser Polígamo” (1962), direção de cena de Wilson Melo, Teatro dos Novos; “Eles Não Usam Blequetai” (1964), direção de cena de Othon Bastos, Teatro dos Novos; “Histórias de Gil Vicente” (1966), direção de cena de Othon Bastos, Teatro dos Novos.
- ✓ João Gama – “Escola de Viúvas” (1962), direção de Jean Cocteau e Carlos Falck Grupo A Barca, UFBA; “A Mandrágora” (1968) assistente de direção de Lúcia Santana.
- ✓ Carlos Maciel – “Major Bárbara” (1962), direção de Luiz Carlos Maciel, Grupo A Barca, UFBA.

- ✓ Jacques Kalbourian – “Em Moeda Corrente do País” (1962), Companhia Baiana de Comédias; “A Prostituta Respeitosa” (1963), produção da Cia Baiana de Comédias; “Mambembando” (1964), Companhia Baiana de Comédias.
- ✓ Emanuel Araújo – “O Primo da Califórnia” (1962), direção de Alvinho Guimarães.
- ✓ Antônio Mesquita – “Boca de Ouro” (1963), produção de Orlando Senna, para o Teatro Popular da Bahia; “O Macaco da Vizinha” (1967); direção de Jorge Salomão, Teatro de Arena da Bahia; “O Lobo na Cartola” (1969), direção de João Augusto.
- ✓ Calasan Neto – “Morte e Vida Severina” (1963), direção de Luís Carlos Maciel, Grupo A Barca, UFBA.
- ✓ Leonel Nunes – “O Caixeiro da Taverna” (1963 e 1966), Companhia Baiana de Comédias; “Guerra aos Homens” (1969), Companhia Baiana de Comédias.
- ✓ Emanuel Araújo – “A Falecida” (1964), Grupo A Barca, UFBA; “O Primo da Califórnia” (1962), direção de Alvinho Guimarães, Teatro Popular da Bahia.
- ✓ João Augusto – “A Paixão Segundo os Retirantes” (1965), Teatro dos Novos; “Histórias de Gil Vicente” (1966), direção de cena de Othon Bastos, Teatro dos Novos, “O Romanceiro da Paixão” (1966); “Teatro de Cordel” (1966), com o Teatro dos Novos; “Na Corte do Rei Leão” (1970), “Quincas Berro D’Água”; (1972); “Graças a La Vida” (1978) – todos de direção de João Augusto.
- ✓ José Américo Gené – “Flor dos Vinícius” (1965), produção de Yumara Rodrigues; “Perda Irreparável” (1967), direção de Caio Veras; “Recital da Poesia Brasileira Contemporânea” (1966), direção de Eduardo Cabús.
- ✓ Lênio Braga – “À Margem da Vida” (1965), produção da Cia Baiana de Comédia; “Mortos Sem Sepultura” (1966), Companhia Baiana de Comédias; “O Fidalgo Aprendiz” (1968), Companhia Teatro Studium.
- ✓ Dulce Schwabacher – “A Raposa e As Uvas” (1966), direção de cena de Lia Robatto; “Recital da Poesia Brasileira Contemporânea” (1966), direção de Eduardo Cabús.
- ✓ Luiz Alberto Calmon – “A Voz Humana, O Belo Indiferente” (1966), Cia Baiana de Comédias; “O Filhote do Espantalho” (1966), direção de Eduardo Cabús “Recital da Poesia Brasileira Contemporânea” (1966), direção de Eduardo Cabús; “Parque de Diversões” (1968), Teatro Castro Alves; “O Quati Papa Ovo” (1969), direção de João Jorge Amado; “Os Complexos dos Outros” (1970), direção de Roberto Assis; “Nosso Céu Tem Mais Estrelas” (1971), direção de Deolindo Checcucci; “O Quati Papa Ovo” (1985), direção de Dolores Moreira.
- ✓ Di Carlo - “A Voz Humana, O Belo Indiferente” (1966), Cia Baiana de Comédias; “Arena Conta Zumbi” (1966), Teatro de Arena da Bahia, Grupo Experimental de Arte.
- ✓ Maria Helena Cardoso – “Huis Clos” (1966), Teatro dos Novos; “Duas Peças de Chico Pereira da Silva” (1967), Teatro dos Novos; “A Escola dos Maridos” (1967), festival Molière, Teatro Vila Velha; “O Médico À Força” (1967), festival Molière, Teatro dos Novos; “O Pelicano” (1966), direção de João Augusto, Teatro dos Novos; “Pluft, O Fantasminha” (1968), direção de Roberto Duarte.

- ✓ Orlando Sena – “Terror e Miséria do III Reich” (1966), Teatro dos Novos; “A Companhia das Índias” (1968), produção do Teatro de Arena da Bahia; “Noite da Jovem Poesia Bahiana” (1968), direção de João Augusto, para a Fundação Teatro Castro Alves; “O Desembestado ou A Escolha” (1968), direção de Orlando Sena.
- ✓ Gilson Rodrigues – “O Consertador de Brinquedos” (1967), direção de Haroldo Cardoso; Show teatral “Dum Dum Dum Opus Um” (1969), direção de Pedrinho Karr; “As Incríveis Aventuras dos Três Mosqueteiros” (1975), direção de Yumara Rodrigues; “Canção Transitiva” (1976), direção de José Possi Neto; “O Desembestado ou A Escolha” (1977), com a Companhia Baiana de Comédia, direção de João Augusto; “Mulheres de Tróia” (1978), direção de João Augusto; “Oxente Gente Cordel” (1978), direção de João Augusto; “Bocas o Inferno” (1979), direção de Deolindo Checucci; “O Planeta dos Palhaços” (1979), direção de Zoíla Barata; “Por que o Gigante Azul Chora?” (1979), direção de Carmem Maristela; “Língua de Fogo” (1981), direção de Luiz Marfuz; “Decamerão” (1982), direção de Luiz Marfuz; “Três Mulheres e Aparecida” (2000), direção de Nadja Turenko; “O Cego e O Louco” (2000), direção de Celso Júnior.
- ✓ Arivaldo Barata – “Além o Horizonte” (1967) e “Torturas de Um Coração” (1978), direção de Arivaldo Barata para a Cia Teatral Época.
- ✓ Michel Och – “Evangelho de Couro” (1967), pela Companhia Baiana de Comédia; “A História do Zoológico”; “A Lição” (1968), produção da Companhia Baiana de Comédias.
- ✓ Yumara Rodrigues – “O Fardão” (1967), direção de Orlando Senna; “A Boa Alma” (1968), direção e produção de Yumara Rodrigues; “Branca de Neve e os Sete Anões” (1969), Grupo Construção; “A Onça e o Bode” (1987), direção de Deolindo Checucci.
- ✓ Alvinho Guimarães – “As Senhoritas” (1968), produção de Maria Anita para o Teatro Castro Alves; “O Guarda do Túmulo” (1968), para Companhia Teatro Studium; “Alice no País das Maravilhas” (1972); “Medéia” (1973) - direção de Alvinho Guimarães.
- ✓ Carybé – “O Boi Espaço” (1968), Teatro Castro Alves; “Quincas Berro D’Água” (1983), direção de Carlos Nascimento.
- ✓ Solange Dias – “Maria Minhoca” (1968), Teatro de Máscaras; “O Santo Inquerito” (1968), direção de Sóstrates Gentil, Teatro de Máscaras.
- ✓ Anatólio Oliveira – “A Bicicleta do Condenado” (1969), produção UFBA; “O Embarque de Noé” (1970), direção de Roberto Assis; “O Macaco da Vizinha” (1971), Teatro Operário do SESI; “Mateus e Mateusa” (1982), direção de Zé Reynaldo; “Cordel em Cinco Tempos” (1983), direção de Luiz Machado;
- ✓ Zé Maria – “Pinóquio” (1968), direção de Lúcia di Santis, pelo Grupo Experimental de Arte; “A Bela adormecida” (1969), produção do Grupo Experimental de Arte; “Joãozinho e Maria” (1969), Teatro de Equipe; “Romão e Julinha” (1970), direção de Haroldo Cardoso; “Mãos Sujas de Terra” (1981), direção de Zoíla Barata, Cia Teatral Época; “Dotô Roda, Sem título” (1972), direção de Haroldo Cardoso; “Os Sete Pecados Capitais” (1973), direção de João Augusto; “A Revolta dos Brinquedos” (1981), direção

de Fernando Neves; “Édipo Rei” (1981), direção de Jorge Gáspari; “Mãos Sujas de Terra” (1981), direção de Ari Barata.

- **Anos 70**

- ✓ Angélica Lopes Pontes – “A Ilha do Tesouro” (1970); “Os Três Porquinhos” (1971, 1974 e 1976); “Joãozinho e Maria” (1971 e 1979); “O Saci” (1972); “O Cão Siamês de Alzira Power” (1974); “Circo de Bonecos” (1975); “Tabaris” (1975); “A Gata Borracheira” (1976); “A Marca do Zorro” (1977); “A Marca do Zorro” (1977); “Via Sacra” (1978); “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa” (1979); “Apareceu a Margarida” (1977); “Chapeuzinho Vermelho” (1977); Dom Chicote Mula Manca e Seu Fiel Companheiro Dom Chupança” (1978); “O Casamento de Dom Ratão Com Dona Baratiha” (1978) – todos de direção de Manuel Lopes Pontes;
- ✓ Chico Liberato – “Julinho Contra a Bruxa do Espaço” (1970), espetáculo do Clatorb; “Amar Amargo” (1971), direção de Deolindo Checcucci.
- ✓ Deolindo Checcucci – “O Futuro está nos Ovos” (1970); “Natal em Gotham City” (1970); “Bang Bang Xique Xique” (1976); “Estórias Que O Povo Conta” (1984); “Curra” (1988); “A Lira dos Vinte Anos” (nov. 1992)– todos com direção de Deolindo Checcucci.
- ✓ Zoíla Barata – “O Painel da Peste” (1970), direção de Anatólio Oliveira; “O Montacargas” (nov. 1971), direção de Nilton Brandão; “Liquidação para Entrega das Chaves”, direção de Jorge Gaspari, “Putz, a Menina que Buscava o Sol”, direção Ari Barata; “Anjos da Meia-Noite e Diabo Mundo” (1972), direção de Anatólio Oliveira; “O Traído Imaginário” (1973), direção de Anatólio Oliveira; “O Preço da Revolta no Mercado Negro” (1975), direção de Eduardo Cabús; “Torturas de Um Coração” (1979), direção de Ari Barata; “O Circo Rataplan” (1979), direção de Arivaldo Barata, pela Cia Teatral Época.
- ✓ Alecy – “O Casamento de Dom Ratão Com Dona Baratiha” (1971), Teatro de Equipe, direção de Manoel Lopes Pontes;
- ✓ Ney Galvão – “O Consertador de Brinquedos” (1971), direção de Maria Idalina; “Pluft, o Fantasminha” (1972), direção de Deolindo Checcucci; “O Casaco Encarnado” (1973), com o Teatro de Equipe, direção de Maria Idalina; “Choque” (1978), direção de Luciano Diniz.
- ✓ Raimundo Matos – “O Escorial” (1971), direção de Roberto Assis.
- ✓ Ewald Hackler – “A Exceção e a Regra” (1972), direção de Ewald Hackler; “Na Colônia Penal” (1978), Companhia Baiana de Comédia; “Vida de Eduardo II” (Set/1986), direção de Harildo Déda; “A Mulher Sem Pecado” (abr. 2000), direção de Ewald Hackler; “Arte” (Mar/2004), direção de Ewald Hackler, para a Cia de Teatro da UFBA; “Mestre Haroldo e Os Meninos” (2006), direção Ewald Hackler, para o Núcleo de Teatro TCA.
- ✓ Eduardo Esteves – “A Casa de Bernarda Alba” (1973), direção de José Possi Neto.

- ✓ Gildásio Leite – “Trechos de Ibsen, Sófocles, Shakespeare” (1970); “A Entrevista” (1974), “O Cão Siamês de Alzira Power” (1975); “Flicts, A História de Uma Cor” (1977) – todos com direção de Gildásio Leite.
- ✓ Pedrinho Kaar – “Surra” (1974), “Lei do Cão” (1976); “Vertigem do Sagrado” (1977) e “Tatutureka” (1979), direção de Luciano Diniz; “Da Da Da Da” (1985), direção de Deolindo Checcucci.
- ✓ José Possi Neto – “álbum de Família” (1975), direção de José Possi Neto; “American Dreams” (1976), direção de José Possi Neto; “Ensina-me a Viver” (2001) – todos com direção própria.
- ✓ Roberto Assis – “A Fantástica Lucy” (1976), direção de Roberto Assis.
- ✓ Sônia Rangel – “A Procura do Brinquedo Perdido” (1976), direção de Carlos Petrovich e Carlos Ribas; “Cândido” (1980), direção de Deolindo Checcucci; “A Farsa da Boa Preguiça” (set. 1982), direção de Carlos Petrovich, para a Cia de Teatro a UFBA; “Auto da Cobiça” (1986), direção de Torquato Filho; “Em Cima da Terra, Em Baixo do Céu” (1989), direção de Sérgio Farias.
- ✓ Jorge Gáspari – “Muro de Arrimo” (1978), direção de Jorge Gáspari; “Vamos Jogar o Jogo do Jogo” (1977), produção do Ato y Cena.
- ✓ Edsoleta Santos – “A Noite da Odisséia” (1973), produção da Companhia Baiana de Comédia; “Dia de Ausência” (1979), da Escoa de teatro da UFBA;
- ✓ Márcio Meirelles – “Rapunzel” (1976); “A Rainha” (1977); “Fausto” (1978); “Mais Quero Um Asno Que Me Carregue Que Um Cavalo Que Me Derrube” (1978); “Alice” (1979),); “Horácios e Curiáceos” (1979), para Avelãz y Avestruz – Todos com direção de Márcio Meirelles; “Apesar de Tudo a Torre se Move” (1979), Teatro Castro Alves; “Baal” (1980), direção Márcio Meirelles; “Seis Personagens à procura de um autor” (jul. 1981), direção de Harildo Déda; “Ubú-Rei, Efemérides Patafísicas” (1981), direção de Paulo Dourado; “Pobre Assassino” (ago. 1983), direção de Harildo Déda; “A Mais Forte” (1983), direção de Márcio Meirelles; “A Noite das Tribades” (maio 1985), direção de Harildo Déda; “Gregório de Mattos de Guerras” (1987), direção de Márcio Meirelles; “Ó Paí Ó” (1992), direção de Márcio Meirelles, para o Bando de Teatro Olodum; “O Zoológico de Vidro” (set. 1993), direção de Harildo Déda, para Cia de Teatro da UFBA; “Paparutas” (2000), direção de Lázaro Ramos; “Drácula” (2012), direção de Márcio Meirelles.
- ✓ Wilson d’Argolo – “As Criadas” (1974), direção de Alvinho Guimarães; “Descasque o Abacaxi Antes da Sobremesa” (1974), direção de Alvinho Guimarães;
- ✓ Guido Lima – “O Patinho Preto” (1975), direção de Deolindo Checcucci; “Um, Dois, Três Alegria” (1976), direção de Deolindo Checcucci; “A Viagem de Um Barquinho” (1978), direção de Deolindo Checcucci; “Dorotéia” (1978), direção de Deolindo Checcucci; “Ciranda na Praça” (1979), direção de Manuel Lopes Pontes.
- ✓ J. Cunha – “O Meio do Mundo” (1975), Teatro do SENAC; “Belos e Malditos” (1977), direção de Alvinho Guimarães; “O Baile Pastoril da Bahia” (1978), direção de Roberto Leite; “Brincadeiras” (1980), direção de Roberto Leite; “Flicts, A História de Uma Cor” (1985), direção de Márcio Vieira; “Canudos, A Guerra do Sem Fim” (nov.

1993), direção de Paulo Dourado; “Mãe Coragem” (nov. 1998), direção de Luiz Marfuz, para a Companhia de Teatro da UFBA.

- ✓ Maurício Nonato – “Tabaris” (1975), direção de Manoel Lopes Pontes; “Abre Alas para o Major Cosme” (1976), direção de Jurema Pena; “O Assassinato da Irmã Georgia” (1976), direção de Eduardo Cabús; “Auto do Tempo e da Fé” (1977), direção de Eduardo Cabús; “E Todos Foram Heróis, Cada Qual a Seu Modo” (1979), Teatro Gamboa; “Pluft, O Fantasminha” (1981), direção de Eduardo Cabús.
- ✓ Eduardo Tudella Guetz – “Em Moeda Corrente do País” (1978), direção de Eduardo Tudella Guetz; “Piquenique no Front” (1979), direção de Eduardo Tudella.
- ✓ Hamilton Lima – “Vamos Jogar o Jogo do Jogo” (1980), direção de Ar Barata; “Manuscrito Número Seis” (1981), direção de Zé Reynaldo; “A Galinha dos Ovos de Ouro” (1981), direção de Zé Reynaldo; “Lori e Ulisses, Uma Aprendizagem do Prazer” (1983), direção de produção “Encontro”; “Lori e Ulisses, Uma aprendizagem do Prazer” (1983), direção de José Carlos com o Grupo Encontro; “Apocalipse” (1983), direção de Paulo Emanuel; “Morangos Mofados” (1988), Companhia Avatar, direção de Paulo Atto e Fernando Guerreiro; “Salomé” (2008), direção de Amanda Maia; “Gumarães” (2009), direção de Ednilson Mota; “O Rato” (2009), direção de Ana Paula Antar; “Pólvora e Poesia” (2010), direção de Fernando Guerreiro; “Novas Diretrizes em Tempo de Paz” e “Quase Nada” (2011), com direção de Felipe Soledade; “Olorum” (2012), dirigido por Elisa Mendes; “As Confrarias” (2014), direção de Paulo Cunha.
- ✓ Leonel Amorim – “O Bonequeiro Vitalino” (1977 e 1978), Companhia Baiana de Comédia; “A Lenda do Vale da Lua” (1979), direção de Luzia Mariano; “Caramuru ou As Andanças de Dom Diego Álvares Correia” (1978), para a Companhia Baiana de Comédia;),), “Os Super Heróis no País da Bea Adormecida” (1978), para a Companhia Baiana de Comédia, direção de Ari Barata; “Senhorita Júlia” (1979), direção de Nivalda Costa e Fernando Guerreiro; “A Gema do Ovo da Ema” (1982), Pic Nic Produções; “O Terra dos Meninos Pelados” (1985), direção de Dailton Araújo; “À Direita do Presidente” (1988), direção de Eduardo Cabús.
- ✓ Fernando Guerreiro – “Tudo Azul no Hemisfério Sul” (1979), direção de Fernando Guerreiro.
- ✓ Lúcia Sá – “Palavrearte” (1979), “Todo Dia É Dia D” (1979) e “Corações Partidos” (1980) - direção de José Carlos Barros.

• Anos 80

- ✓ Di Paula – “Descasque O abacaxi Antes Da Sobremesa” (1980), direção de Leonel Amorim; “Plumas, Silicones e Paetês” (1981), direção de Leonel Amorim; “Qualquer Coisa de Sinistro do Lado de Fora” (1985), direção de Roberto Assis; “Sapatinho de Cristal” (1987), direção de Adelaide Amorim.
- ✓ Ângelo Santana – “As Criadas” (1981), direção de Eduardo Cabús; “Balcão” (1982), direção de Fernando Guerreiro; “Nadim Nadinha Contra o Rei Fuleiró” (1986),

- direção de Zezão Pereira; “Escurial” (1983), direção de Eric Podor; “A Árvore dos Mamulengos” (1985), direção de Zezão Pereira; “Alegro Ma Non Troppo” (1985), direção de Raquel Prado.
- ✓ Naia Alban – “A Casa de Bernarda Alba” (1980), direção de Ricardo Ottoni.
 - ✓ Ricardo Ottoni – “A Fuga das Notas Musicais” (1980); “Feliz Aniversário” (1981); “Cleópatra, A Serpente do Nilo” (1981) - direção de Ricardo Ottoni; “A Coroa de Tebas” (2001), direção de Ricardo Ottoni.
 - ✓ Bartira Martins – “O Filhote do Espantalho” (1981), direção de Ari Barata e Zoíla Barata; “O Patinho Preto” (1983), direção de Maria Manuela; “A Gata Borracheira” (1985), direção de Paulo Cunha.
 - ✓ Maria Manuela – “A Grande Feira” (1981), direção de Maria Manuela; “Alegria de Pahaço” (1985), direção de Maria Manuela; “O Despertar da Floresta” (1986), direção de Maria Manuela; “Branca de Neve e os Sete Anões” (1987), direção de Manoel Lopes Pontes.
 - ✓ Paulo Cunha – “Esta Noite Se Improvisa” (1981); “Advinha Quem Veio Para O Chá Das Cinco” (1984), “A Gata Borracheira” (1985), “Cabaré Brasil” (1985), para o grupo Artes e Manhas; “Chapéu, Chapelão e Cia” (1987), “Dorotéia” (1987), “Valsa N.º 6” (1988), todos de direção própria.
 - ✓ Euro Pires – “A Formiga Fofqueira” (1982), direção de Zezão Pereira; “Um dia, um sol” (1996), direção de Deolindo Checcucci; “Equus” (1998), direção de Fernando Guerreiro; “Isso, assim assado, no inferno” (1998), direção de Hebe Alves; “Eu, Brecht” (out. 1998), direção de Deolindo Checcucci, para a Cia de Teatro da UFBA; “Anjos no Espelho” (1999), direção de Gideon Rosa e Tom Carneiro; “O Vôo da Asa Branca” (2000), direção de Deolindo Checcucci; “Boca de Ouro” (2001), direção de Fernando Guerreiro; “A Boa” (2002); direção Gil Vicente Tavares; “Flicts” (2003), direção Fernando Guerreiro; “O sonho de Percival” (2003), direção André Actis; “Irmã Dulce, O Anjo Bom da Bahia” (2007), “Inteiramente nós” (2011) e “A Mulher de Roxo” (2012), direção de Deolindo Checcucci; “Baião de Doze” (2015), direção de Heraldo Souza; “O Corrupto” (2016), com direção de Marcelo Prado; “Sexo É Com Valquíria” (2000), direção de Deolindo Checcucci.
 - ✓ Harildo Déda – “Caixa de Sombras” (1982), direção de Harildo Déda para a Companhia de Teatro da UFBA.
 - ✓ Joram Macedo – “O Alienista” (1982), direção de Paulo Cunha; “A Torre em Concurso” (ago. 1984), direção de Deolindo Checcucci; “Ciranda” (out. 1984), direção de Ewald Hackler e Harildo Déda, para a Cia de Teatro da UFBA; “Ciranda” (1984), direção de Ewald Hackler; “Escola de Viúvas” (1985), direção de Laura Bezerra.
 - ✓ Gésner Braga – “A Ponte Sobre o Pântano” (1983), direção de Gessiane Araújo; “Popeye Em O Mistério Da Ilha” (1984), direção de Zé Reynaldo; “Morangos Mofados” (1988), direção de Paulo Atto e Fernando Guerreiro.

- ✓ Miro Paternostro – “Equus” (1983), direção de Fernando Guerreiro; “A Gata Borralheira” (1985), direção de Maria Manuela; “À Espera de Godot” (1985), direção de Meire Moreno, UFBA; “Abafabanca” (1987), direção coletiva e “A Bofetada” (1988), direção de Fernando Guerreiro, para a Companhia Baiana de Patifaria.
- ✓ Filinto Coelho – “Os Físicos” (1984), direção de Nilson Mendes; “Avenida Marginal” (1986), direção de Filinto Coelho; “A Casa de Bernarda Alba” (1987), direção de Fernando Guerreiro; “A Sombra Assombra” (1987), direção de Deolindo Checcucci; “Magastar” (1988); “Calibã” (1987) e “Fora da Lei” (1989), direção de Filinto Coelho.
- ✓ Walter Seixas Jr. – “A Serpente” (1984), direção de Walter Seixas Jr.; “Comigo Ninguém Pode” (1980), direção de Fernando Guerreiro.
- ✓ Gil Santana – “Cazuza, O Cavalinho Que Canta Na Chuva” (1985); “Dom Chicote Mula Manca e Seu Fiel Companheiro Zé Chupança” (1985) – direção de Gil Santana.
- ✓ Paulo Paiva – “O Casamento do Pequenos Burgueses” (1985), produção da UFBA; “A Chunga” (jul. 1988), direção de Deolindo Checcucci, para a Companhia de Teatro da UFBA; “A Tartaruga, A Lebre e O Juiz” (1988), direção de Solange Miguel; “A Guerra Mais ou Menos Santa” (1989), direção de Deolindo Checcucci; “Eus Confessos –Uma Comédia Buffa” (2000), direção de Paulo Paiva.
- ✓ Ruy César – “Feliz Ano Novo, Feliz Nova Era” (1985); “Flácidos, Frágeis e Loucos” (1986); “A Estória do Ladrão” (1986); “Em Cena Ação” (1987); “Teatro Feito Em Casa” (1984); “Teatro Feito Em Casa II” (1987); “O Mal Estar na Civilização” (2001), direção de Rô Reyes - Casa Via Magia.
- ✓ Varenka Garrido – “Dráuzio, O Vampiradinho” (1986), direção de Bob Sanches; “A Donzela Casadoira” (1987), direção de Jesus Vivas; “Tango” (set. 1987), direção de Ewald Hackler, para a Cia de Teatro da UFBA; “A Roupa Nova do Rei” (1988), direção de Deolindo Checcucci; “Kabarett Valentin” (1989), direção de Diná da Silva.
- ✓ Claudete Eloy – “O Marinheiro” (set. 1988), direção de Jorge Gaspari; “A Criada Quer Ser Patroa” (set. 1989) e “Arlequim, Servidor de Dois Patrões” (ago. 1989) direção de Ewald Hackler; “O Jardim da Cerejeiras” (1989), direção de Harildo Deda; “Quase Um Hamlet” (nov. 1991), direção de Ewald Hackler; “Horário de Visita”, direção de Ewald Hackler; “Na Selva das Cidades” (out. 1995), direção de Deolindo Checcucci; “Hedda Gabler” (dez. 1996), direção de Harildo Déda; “Quase Um Hamlet” (Nov/1991) e “Horário de Visita” (1994), direção de Ewald Hackler, para a Cia de Teatro da UFBA; “Na Selva das Cidades” (1995), direção de Deolindo Checcucci; “Hedda Gabler” (1996), direção de Harildo Déda; “Acrobatas” (ago. 1999), direção de Ewald Hackler, para a Cia de Teatro da UFBA; “Longa Jornada Noite Adentro” (Nov/2013), direção de Harildo Déda para a Companhia de Teatro da UFBA.
- ✓ Paulo Dourado – “Os Sete Pecados Captados” (1988); “Recital da Novíssima Poesia Baiana” (1989); “O Cego” (1990) – todos com direção de Paulo Dourado.

- ✓ Zuarde Júnior – “A Lenda do Piuí” (1989), direção de Deolindo Checcucci; “O Santo Inquerito” (1985), direção de Felipe André; “Ópera Lydia de Oxum” (1987), direção de Paulo Dourado; “O Despertar da Primavera” (1987), produção Anguera; Oteló (1995), direção de Carmem Paternostro; “A Vida de Galileu” (Out/2001), direção de Harildo Déda; “Os Iks” (Out/2002), direção de Francisco Medeiros; “Hamlet” (2005), direção de Harildo Déda; “Áfricas” (2007) e “Bença” (2010), ambos de direção de Márcio Mirelles, Bando de Teatro Olodum; “A Outra Tempestade” (Nov/2011), direção de Luiz Alonso; “A Ave” (2013), direção de Rino Carvalho; “Vozes do Desejo” (Jan/2016), direção de Hebe Alves, para a Companhia de Teatro da UFBA.
- ✓ Inaldo Santana – “As Mãos de Eurídice” (1989), direção de Inaldo Santana; “Uma Mulher é Uma Mulher” (1981), direção de Inaldo Santana.

• Anos 90

- ✓ Hilder Seabra – “Intimidades” (1995), dirigida por Deolindo Checcucci e Sergio Farias; “Até delirar” (1996), dirigida por Hebe Alves; “Fedra, em sonho” (1997), dirigida por João Lima; “Círculo de Giz” (mar 1998), direção de Paulo Dourado, para a Cia de Teatro da UFBA; “A história do zoológico” (1998), dirigida por Rogério Moura; “O Amante” (1998), direção de Rogério Moura.
- ✓ Maurício Martins – “Pluft, O Fantasminha” (1995 e 2002), direção de Celso Júnior; “As Noviças Rebeldes” (1995), direção de Wolf Maia; “Não Vamos Falar Nisso Agora” (1996), direção de Celso Júnior; “Lampião e Maria Bonita” (2003), direção de Elisa Mendes; “Um Caso de Língua” (2008), direção de Carmem Paternostro; “Grito do Coração” (Dez/2011), direção de Harildo Déda para a Companhia de Teatro da UFBA.
- ✓ Miguel Carvalho – “Oteló” (1995), direção de Carmem Paternostro, para o Núcleo de Teatro TCA; “A Casa de Eros” (set. 1996), direção de José Possi Neto; “D. Maria I, A Louca” (fev. 1997), direção de Deolindo Checcucci; “Angel City” (abr. 1998), direção de Deolindo Checcucci, para a Cia de Teatro da UFBA; “A Vaca Lelé” (2001), direção de Fernanda Paquelet e Lelo Filho; “Quando a Cotovia Voa” (2001), direção de Nadja Turenko; “Vixe Maria, Deus E O Diabo Na Bahia” (2004), direção de Fernando Guerreiro; “Comida De N’Zinga” (2007), direção de Rita Assemany; “Policarpo Quaresma” (2008), direção de Luiz Marfuz; “Sirocotico, Uma Comédia do Balacobaco” (2010), direção de Fernanda Paquelet; “A Comédia Humana” (Nov/ 2015), direção de Maurício Pedrosa, Cia de Teatro da UFBA.
- ✓ José Possi Neto – “A Casa de Eros” (set. 1996), para a Cia de Teatro da UFBA; “Lábaro Estrelado” (1999), direção própria.
- ✓ Moacyr Gramacho – “Divinas Palavras” (1997) e “Roberto Zucco” (1998), direção de Nehle Franke; “Seu Bomfim”, direção de Meran Vargens e Fábio Vidal; “Bolero” (2001), direção de Paulo Henrique Alcântara; “Volphone” (2001), direção de Fernando Guerreiro; “A Comédia do Fim” (2003), direção de Luiz Marfuz.
- ✓ Roberto Laplagne – “Os velhos marinheiros” (1998), direção de Paulo Cunha; “Baal” (1999), direção de Harildo Déda; “O futuro está nos ovos” (2005), direção de Carol

Vieira; “Ora, bolas” (2006), direção de Marconi Araponga; “Ópera do malandro” (2010), direção de Ramón Reverendo.

- **Anos 2000**

- ✓ Adriana Hitomi – “Alta Noite” (2000), direção de Elísio Lopes Jr.; “As Bolachas Mortas” (2000), direção de João Sanches.
- ✓ Agamenon de Abreu – Espetáculos do Viapalco Grupo de Teatro, sob direção de João Lima: “Meu Quintal” (out. 2000); “O Nariz do Poeta” (nov. 2005); “Circocicleta” (maio 2015); “A Flauta de Pã” (abr. 2001), direção de Geovane Mascarenhas; “Maria Minhoca” (out. 2002), direção de João Lima e “Só Depende de Nós” (out. 2014), Cia Cuca de Teatro; “Zona Contaminada” (jul. 2007); “Se Acaso Você Chegasse” (abr. 2010), direção de Antônio Marques, Arte Sintonia Companhia de Teatro; “O Segredo da Arca de Trancoso” (set. 2012), direção de Cláudio Machado, Grupo Vilavox; “A Ave” (2013), direção de Rino Carvalho; “As Confrarias” (Set/2014) e “Dark Times” (ago. 2016), ambos sob direção de Paulo Cunha, para a Companhia de Teatro da UFBA; “Nenhuma Carta” (2016), direção de Larissa Lacerda; “Averso” (2016), direção de Guilherme Hunder.
- ✓ Danilo Bracchi – “Os Fuzis da Senhora Carrar” (2000), direção de Cecília Raiffer; “Confidence” (2001), direção de Antônio Marques.
- ✓ Rino Carvalho – “Esperando Godot” (2000), direção de Rino Carvalho; “Insônia” (2000), direção de Hebe Alves; “Do Outro Lado Do Mundo”, (2000), direção de Fábio Espírito Santo; “Pé de Guerra” (2000), direção de Márcio Meirelles; “Píramo e Tisbe” (2001), direção de Raimundo Matos Leão; “Deus” (2001), direção de Fernando Guerreiro; “O Sapato do Meu Tio” (2004), “Rádio Biruta” (2005), “História de uma Caixola” (2003) e “As Rimas de Catarina” (2011), direção de João Lima; “Orinoco” (2006) e “O Olhar Invento o Mundo” (2008), direção de Felipe de Assis; “Amor Barato” (2012), direção de Fábio Espírito Santo; “Kali” (2013), direção de Adelize Souza; “Histórias Contadas de Cima (2015), direção de Fábio Espírito Santo.
- ✓ Alice campo – “Ellas” (2001) e “Como Nossos Pais” (2001), direção de Gilberto Rios.
- ✓ Jô Souza – “Viagem Pela Noite” (2001), direção de Harald Weiss.
- ✓ Karina Allatta – “Greve de Sexo” (2001), direção de Marconi Araponga; “s Complexos dos Outros” (2001), direção de Roberto Assis; “O Quinto Criador: O Público” (2013), direção de Cristiane Barreto; “Jogos Florestais” (2013), direção de Marconi Araponga; “Estava escrito no Rosto” (2013), direção de Almiro Andrade; “De Sol de Céu e de Lua” (2013), direção e Marconi Araponga.
- ✓ Érico José – “Deus Danado” (2003), direção de Alda Valéria; “Propriedade Condenada” (Out/2012), direção própria.
- ✓ Harald Weiss – “Baile de Máscaras” (2004), direção própria, para o Núcleo de Teatro TCA.

- ✓ Carol Diniz – “Hip...Hip...Hurra” (2005), dirigido por Cecília de Brito; “Jeremias, O profeta da Chuva” (2009), direção de Adelice Souza, para o Núcleo de Teatro TCA.
- ✓ Luiz Santana - “Rerembelde” (2005), direção de Gordo Neto; “Sonho de Uma Noite de Verão” (2006), direção de Márcio Meirelles, com o Bando de Teatro Olodum; “Divorciadas, Evangélicas e Vegetarianas” (2006), direção de Fábio Espírito Santo; “A mulher que matou os peixes” (2016), direção de Djalma Thurler; “Menu” (2016), direção de Thiago Romero; “O Amor de Cindreguela” (2016), direção de Marconi Araponga.
- ✓ Renata Cardoso – “Flor de Obsessão” (2005), direção de Daniel Marques; “Como Almodóvar” (2007), direção de Gláucio Machado; “O Terceiro Sinal” (nov. 2007), direção de Deolindo Checcuci, para a Cia de Teatro da UFBA; “A Casa de Bernarda Alba” (2007), direção de Fabiana Monçalu; “A Memória Ferida” (2008) e “Na Outra Margem” (2009), direção de Carol Vieira; “Cantata Para Piano e Pedras” (2009), direção de Paulo Cunha; “O Melhor do Homem” (2010), direção de Djalma Thürler; “Protocolo Lunar” (2011), direção de Sônia Rangel; “Sonho” (2012), direção de Anderson Dy Souza; “Vovó Lulu” (2013), direção de Maria Prado de Oliveira; “Solo Almodóvar” (2013), direção de Djalma Türler; “O Menino Detrás das Núvens” (2013), direção de Tacira Coelho; “Eu Sou Dom Quixote” (2013), direção de Fausto Soares; “L Recebe” (2013), direção de Jacyan Castilho.
- ✓ Ney Lima - “Francisco Um sol” (2009), direção de Maycon Alisson; “Genésius” (2009), direção de Roberto de Abreu; “Comédia Baton Vermelho” (2010), direção de Jones Mota; “Os Enamorados” (2010), direção de Antônio Fábio; “Xangô” (2015), direção de Zaiife Freitas.
- ✓ Diana Moreira – “Maria Quitéria” (maio 2010), direção de Deolindo Checcucci; “As Aventuras do Maluco Beleza” (out. 2011), direção de Edvard Passos.
- ✓ Thiago Romero - “Dia de Folia” (2010), direção de Jacyan Castilho; “Entre Portas e Contas” (2006), direção de Thiago Romero; “Exu, a Boca do Universo” (2014)¹⁰⁴, direção de Fernanda Júlia.
- ✓ Tina Melo - “Dias de Folia” (2010), direção de Jacyan Castilho; “O Rei da Vela” (2016), direção de Fernanda Paquelet; “Kaiala” (2016) e “Robola” (Maio/2016) direção de Thiago Romero; “O Rei da Vela” (2016), direção de Fernanda Paquelet.
- ✓ Ramona Azevedo – “Quatro Cravos Para Exu” (2010), minifestival de dramaturgia, orientado por Marcos Barbosa; “Torre de Babel” (2010), orientado por Gláucio Machado; “Berlindo” (2011), direção de Yosh Aguiar.
- ✓ Leonardo Teles – “Jingobel” (2010), direção de Márcio Sherrer; “Cidade Cega” (2015), direção de Carlos Alberto; “Brosogó Militão e o Diabo” (2015), direção de Carlos Alberto; “Mós Aí Que” (2016), direção de Frank Magalhães, para o Grupo Finos Trapos; “Romeu e Julieta” (Jun/2016), direção de Harildo Déda, para a Companhia de Teatro da UFBA.

¹⁰⁴ Também fez maquiagem, cenário e adereços.

- ✓ Guilherme Hunder – “O Pássaro Gigante e a Flecha Encantada” (2015), direção de João Lima; “Elefante Branco” (2016), direção de Queila Queiroz; “Travessias” (2016), direção de Paulo Cunha.

ANEXOS

ANEXO A – Caderno 2 do Jornal A Tarde, 22/05/1997

8. Cultura

A TARDE Caderno 2

A TARDE • Quinta-feira • 22-5-1997

TEATRO/OPINIÃO

Musical valente

Assis Valente é um musical eficiente, mas carece de maior amarração dos diversos elementos, para render melhor.

Édimo Sometto



Totalmente justificada a expectativa alimentada pela produção de *Assis Valente - Um Musical Brasileiro*. O espetáculo tem todos os ingredientes para entusiasmar o público. O Ellego de Fernando Guerrero não só se molda na capacidade de encenar vários espetáculos simultâneos, mas no seu domínio crescente da cena, explorando nuances variadas e insuáveis.

A direção segura de Guerrero interfere, com muito critério e intuição, no premiado texto de Zeno Wilde. Certamente impedi- do por uma necessidade de enxi- gar o tempo cênico (de fato, a peça é longa), o diretor ora corta, integralmente, ora condensa, ora funde algumas cenas, como também suprime personagens.

Entre outras cenas, foram supri- das a tentativa de suicídio de Assis Valente - ao se apear do Corcovado -, a do hospital - no período de recuperação -, e o diálogo entre o moço Nadir e sua mãe, e de vizinhos comentando a decisão do casamento e outras. Assim, alguns personagens pas- saram pela intuição do diretor.

Nessa adaptação, Guerrero privile- giou alguns aspectos da vida do compositor baiano, em detrimento de outros. A questão da homossexua- lidade de Assis foi superdramatiza- da, enquanto o problema do mesmo foi completamente abando- nado. Uma das cenas cortadas retrata o momento em que Nadir retri- bui o presente à sua mãe, um particu- lar, e o espetáculo aperta uma perda em relação ao texto original. Mas isto é uma questão de concepção.

Entre os vários aspectos da vida de Zeno Wilde, que se destaca em particular, o recurso geral de adaptar Assis Valente, já se usa

para decodificar, dialogando com personagens ausentes, para reforçar o abandono a que ficou relegado o compositor. No texto de Zeno Wilde, estes personagens estão presentes em cena. Nesta

montagem, não. Grande achado! Os atores estão um primor. Marcelo Pradto desempenha bem a composição da personagem-título e chega a um ápice no solo, no qual já se delineiam os motivos do suicí- dio de Assis. Ele dá um show de atuação sensível e tocante.

A direção (filme) de Fernando Guerrero privilegia alguns aspectos da vida de Assis Valente - o exemplo do homossexualismo -, em detrimento de outros, como o racismo (que sofreu).

O elenco feminino está afinado, mas o destaque é, sem dúvida, Fafá Meneses, vivendo Carmen Miranda. Ela está maravilhosa, com os traços, o olhar e a figura da "pequena notável", assim como tam-

biém é hilária na aparição de uma "nega maluca", numa das boas coreografias do musical. Maria Pradto encarna perfeitamente a personagem Aurora Miranda, irmã e "sombra" de Carmen Miranda, mas pre-

cisava dar mais brilho ao único número da sua Aracy Cortes. Cristiane Mendonça arranca boas gargalhadas do público com sua bilhada, numa interpretação bastante origi- nal, e ainda impressiona em outras aparições menores com riqueza de expressões faciais e intuições. Como a prostituta Lenira, ela tem ca- pacidade de render muito mais!

O elenco masculino de apoio é bem representado por Lício Tranchesi (seu Antonio é bacana), Edmilson Barros (no papel de Aguiar

- sírio de Assis - e de um gayem engraçado), Heráclito Souza (vivendo o jovem Gildasio, Dierval Caymmi e o agiota Ribamar) e Paulo Borges (Pierza, Kroneth e o jovem Iardaly). A fragilidade se evidencia em Dierval Factum. Seu Carlos Galhardo não compromete, mas também não brilha, assim como outros personagens menores que desempenha. Falta fe cênica.

As coreografias são pontos altos da peça, assim como a direção musical de Tuzé de Abreu. O excelente figurino de Miguel Carvalho confere muito brilho ao espetáculo e a concepção dos cenários permite boa agilidade nas mudanças de cena.

Claudioaldo Lúbo



Em *Assis Valente - Um Musical Brasileiro* o que mais deve ser ressaltado é a alegria. Apesar de o compositor em questão ter sido uma vida atribulada financeiramente e confinada sexualmente (não aceita- va muito bem o seu lado homossexual), o que se faz valer em cena é o espírito da malandragem carioca (apesar de Assis ter nascido em São Paulo da Purificação, aqui na Bahia). Rememora-se um tempo longínquo da expertise que domi- nava o Rio e a mídia, na época, com seus tipos brejeiros e populares, com a sacanagem da era do rádio.

Não é à toa que o motivo do suicídio do músico, no texto de Zeno Wilde (apesar mediano, mas interessante), foi seu fracasso financeiro e não a homossexualidade, conforme consta que deixara, na qual revela, espantosa- mente, a falta de sensibilidade de Carmen Miranda, ao se recusar a gravar *Brasil Fandango*, sucesso nos anos 70, na gravação inigualável de *Ory Negro* (Bateman, Alford, Valente é o autor das versões de *Alegria Chêve e Prazer*). E essa tônica, a alegria, tão cara ao diretor Fernando Guerrero, permeia o espetáculo em questão, mesmo com o brilhante solo dramático de Marcelo Pradto, no final. Mas, Marcelo já provou que pode cantar e interpretar melhor sua interpretação é por demais comida, sem muitas nuances, o que não significa que esteja mal em cena. O solo final é vergoso.

Aguardado em sua volta ao públi- co, Maria Pradto aparece visualmente deslumbrante como Aracy Cortes, riquíssima, mas, nas de- mais intervenções, como Aurora Miranda, por exemplo, está apenas de seu talento, apenas regular. Fafá Meneses personifica bem sua Carmen Miranda, mas falta mais brejeirice e ela chega a deslizar



Fafá Meneses grande destaque do musical, com sua Carmen Miranda

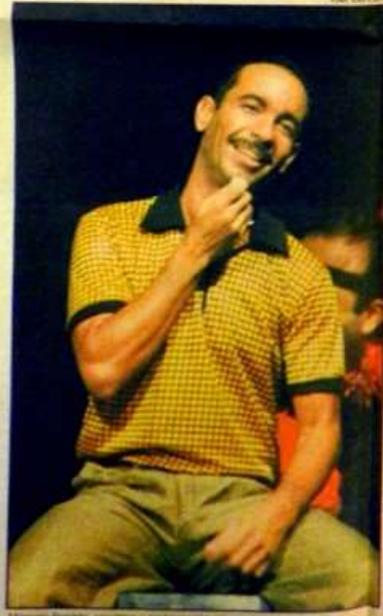
Cristiane Mendonça canta melhor, e é, talvez, a melhor figura femi- nina em cena, descolada as enor- das triunfantes de Fafá Carmen. Cristiane tem tons de comedi- ante como de atriz dramática.

Edmilson Barros é o ator que mais obtém êxito da plateia (como Aguiar); é um ator pronto para mais e melhores papéis, tem senso

mas pequeno papéis. Já Paulo Borges convence bem mais como o policial que é abobado e pode vir a cantar ainda melhor. Já Dierval Factum tem uma presença que não desista de comover, mas é um ator cantor mediano.

As 102 peças de figurino de Miguel Carvalho mostram o talento nato de um profissional que cresce

O motivo do suicídio do músico, no texto de Zeno Wilde (apenas mediano, mas interessante), foi seu fracasso financeiro e não a homossexualidade.



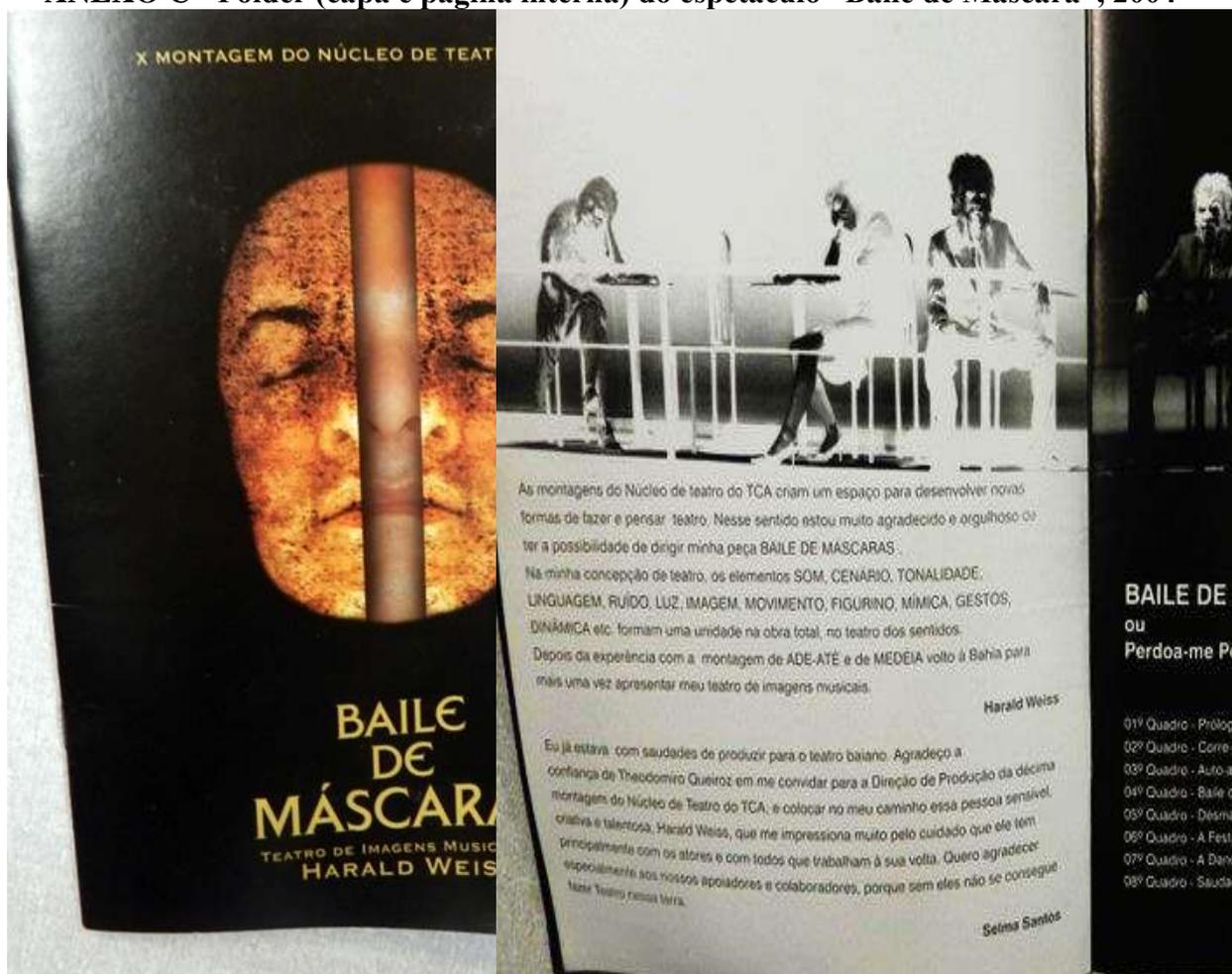
Marcelo Pradto, encarna o protagonista do musical

ANEXO B - Folder (capa e página interna) do espetáculo “Comédia do Fim”, 2003



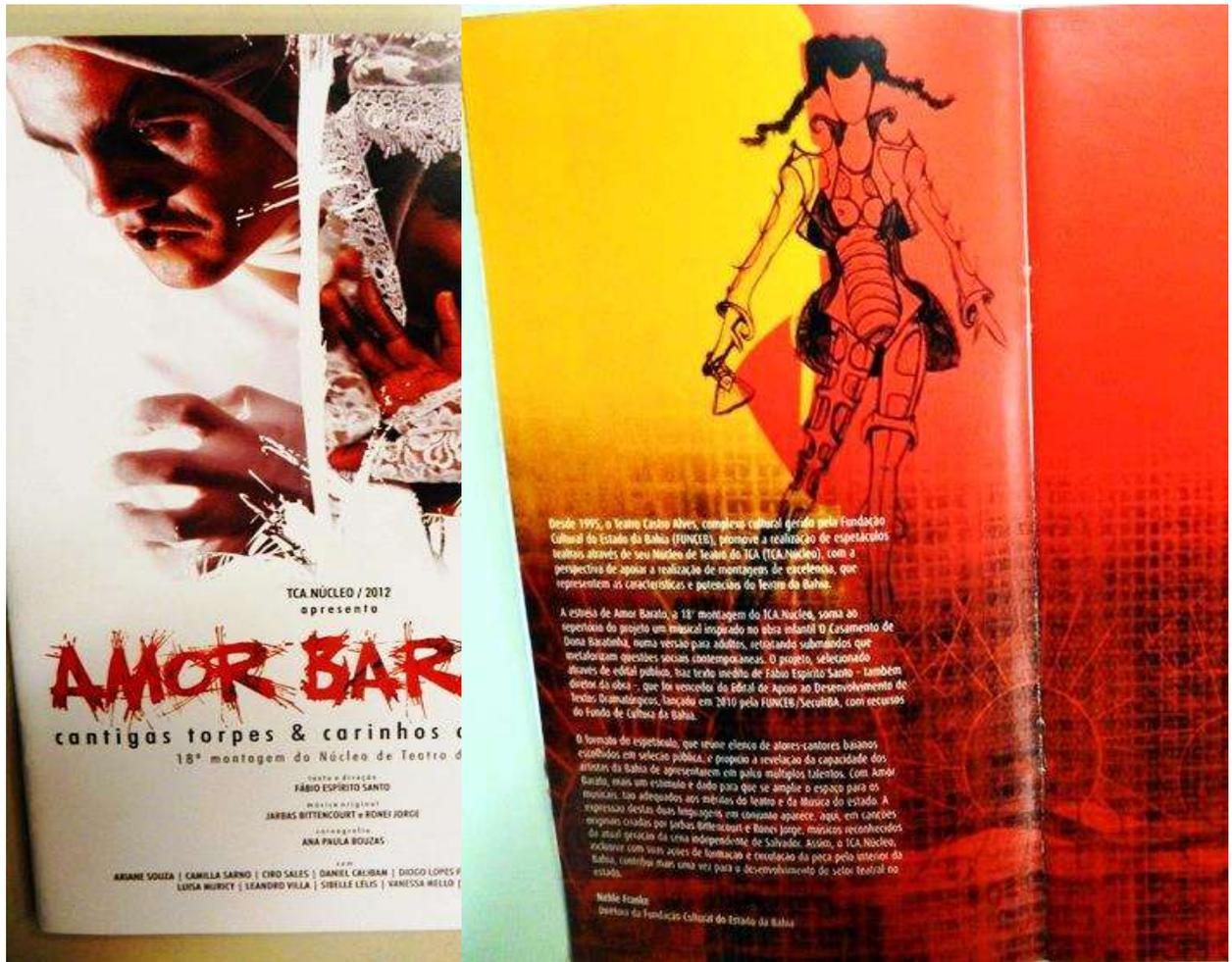
Fonte: Acervo pessoal

ANEXO C - Folder (capa e página interna) do espetáculo “Baile de Máscara”, 2004



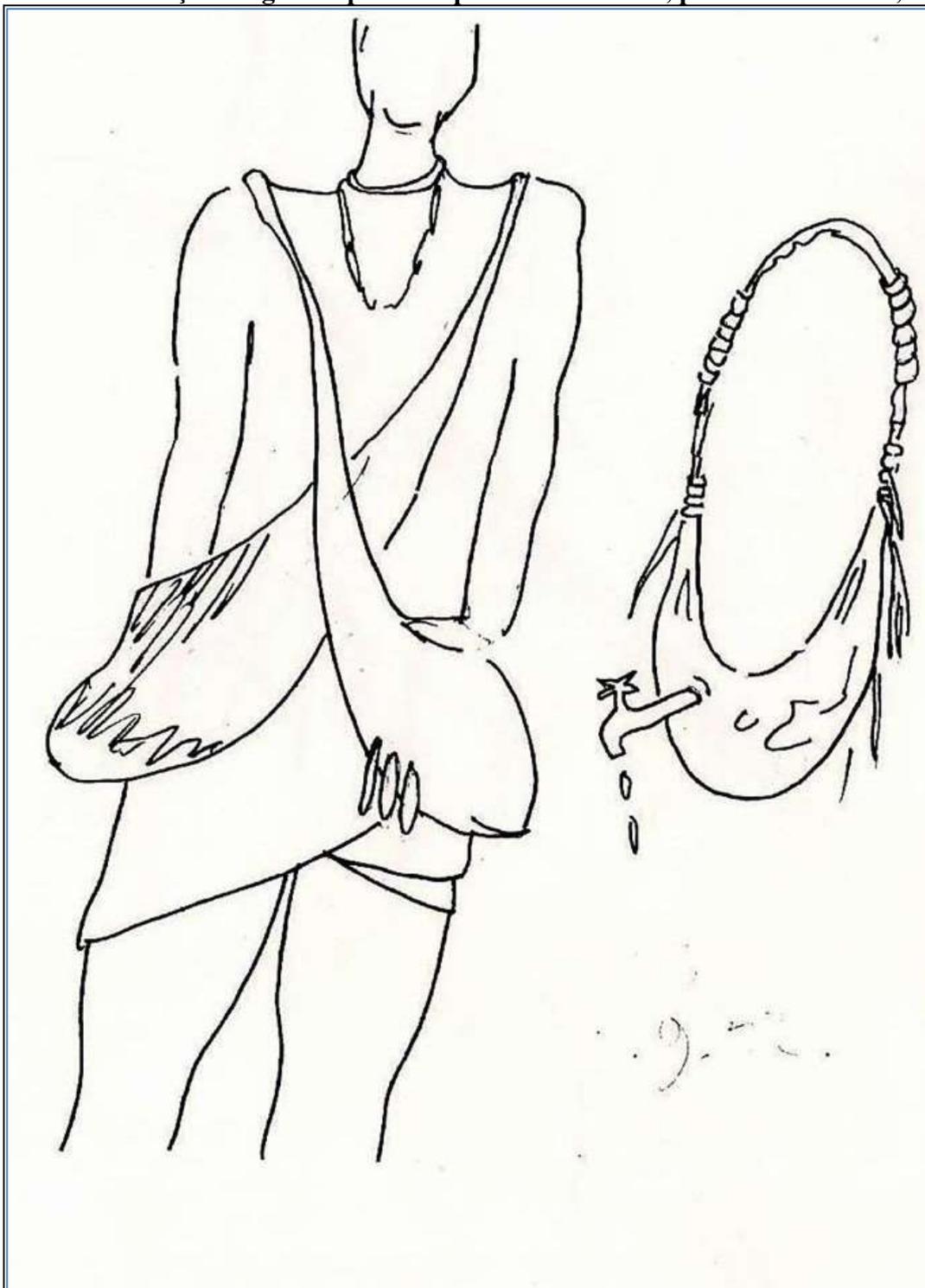
Fonte: Acervo pessoal

ANEXO D - Folder (capa e página interna) do espetáculo “Amor Barato”, 2012.



Fonte: Acervo pessoal

ANEXO E - Esboço de figurino para o espetáculo “Os Iks”, por Zuarde Júnior, 2002.



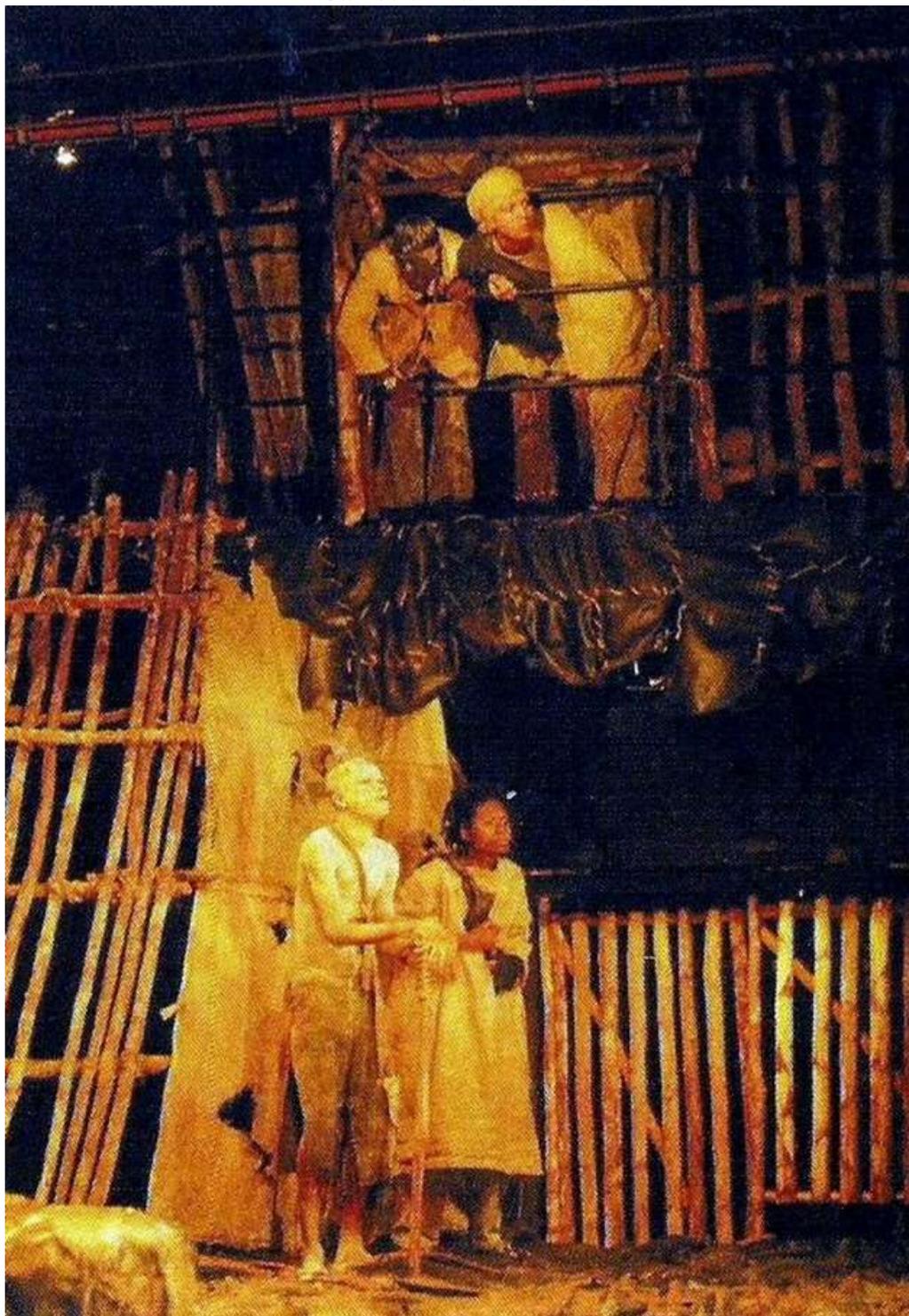
Fonte: Acervo de Zuarde Júnior

ANEXO F - Espetáculo “Os Iks”, 2002. Em cena: Ângelo Flávio, João Lima e Ray Alves



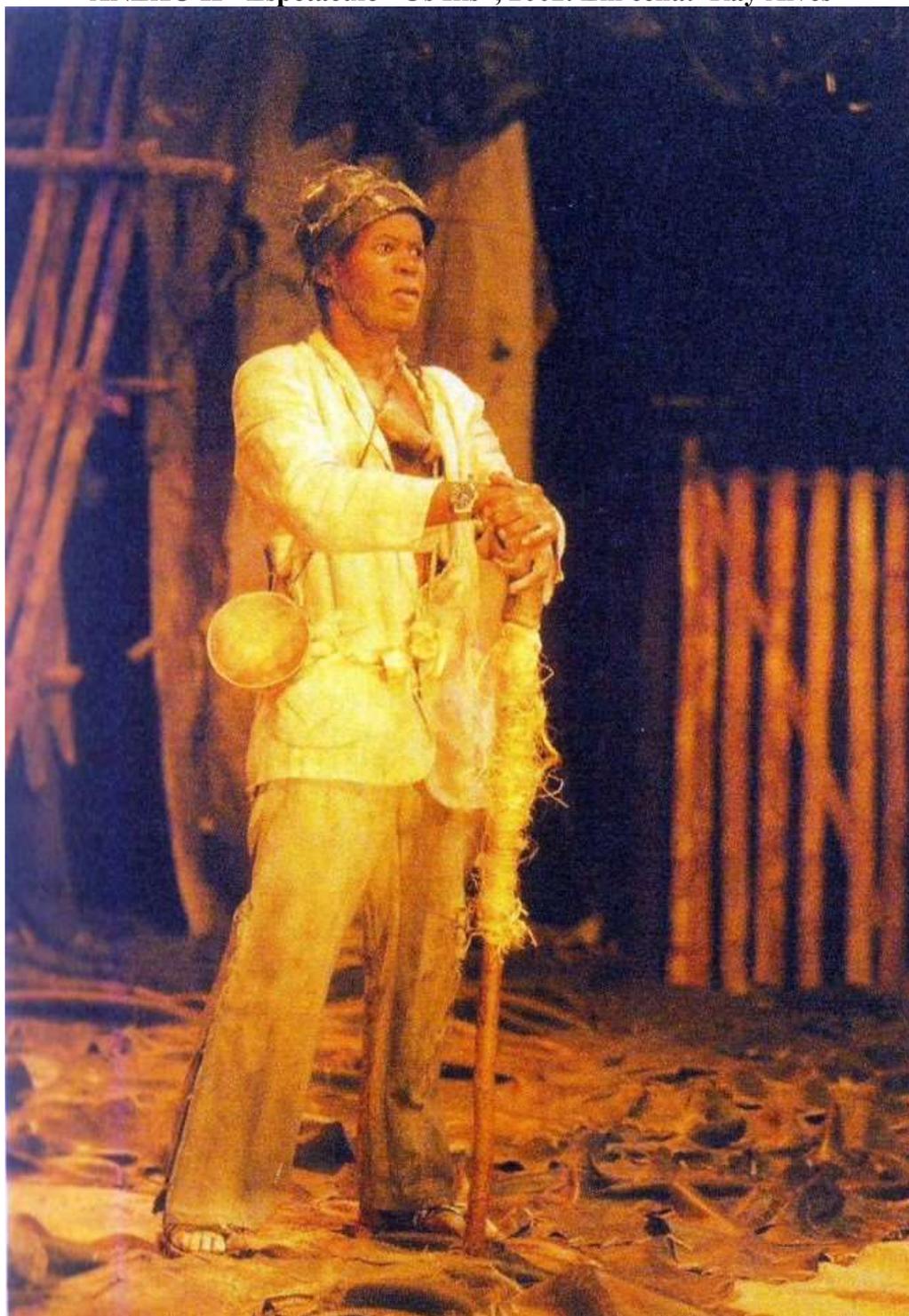
Fonte: Foto de Isabel Gouvêa, Acervo de Zuarte Júnior

ANEXO G - Espetáculo “Os Iks”, 2002. Em cena: Ray Alves, Jussara Mathias, Zé Carlos e Evani Tavares



Fonte: Foto de Isabel Gouvêia, Acervo pessoal

ANEXO H - Espetáculo “Os Iks”, 2002. Em cena: Ray Alves



Fonte: Foto de Isabel Gouvêia, Acervo de Zuarde Júnior

ANEXO I - Espetáculo “Os Iks”, 2002. Em cena: Ângelo Flávio



Fonte: Foto de Isabel Gouvêia, Acervo de Zuarte Júnior

**ANEXO J - Esboço de figurino para o espetáculo “A Vida de Galileu”, 2001.
Por Zuarde Júnior**



Fonte: Acervo de Zuarde Júnior

**ANEXO K - Esboço de figurino para o espetáculo “Outra Tempestade”, 2011.
Por Zuarte Júnior**



Fonte: Acervo de Zuarte Júnior

ANEXO L - Esboços de figurino para o espetáculo Circocicleta, 2015, por Agamenon de Abreu

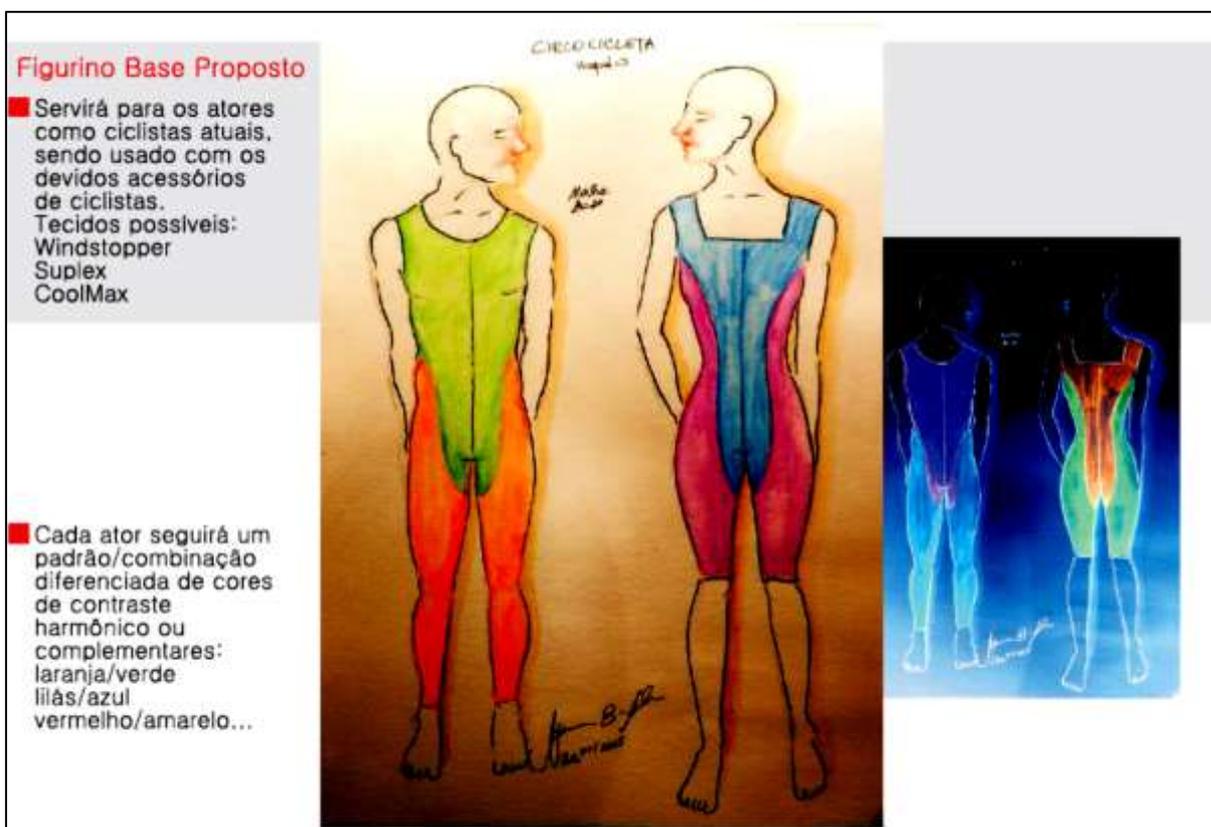


Fonte: Acervo pessoal

ANEXO M - Detalhe do painel imagético (Capa) para estudos do figurino de
“Circocicleta”, 2015, por Agamenon de Abreu



ANEXO N - Detalhe do painel imagético (página interna) para estudos do figurino de “Circocicleta”, 2015, por Agamenon de Abreu



ANEXO O - Detalhe do painel imagético (página interna) para estudos do figurino de
“Circocicleta”, 2015, por Agamenon de Abreu



ANEXO P - Detalhe do painel imagético (página interna) para estudos do figurino de “Circocicleta”, 2015, por Agamenon de Abreu



ANEXO Q - Detalhe do painel imagético (página interna) para estudos do figurino de “Circocicleta”, 2015, por Agamenon de Abreu



ANEXO R - Detalhe do painel imagético (página interna) para estudos do figurino de
“Circocicleta”, 2015, por Agamenon de Abreu

