

Todavia, esta investigação não visa criar armadilhas para estimular equívocos, e uma parte da história das artes performativas nos confirma que em algumas circunstâncias o "erro" é desejável e até celebrado, pois aponta para o colapso de uma renúncia dos limites da própria arte, abrindo espaços para novas possibilidades. Uma vez que o imperativo **erre** foi lançado como proposta de ação, como daí uma oportunidade de escolha metodológica? É uma ousadia afirmar que o **figurinista** trabalha com uma certa materialidade, que resulta numa caracterização poética em evidência na presença de um **objeto**. Há uma cartela muito vasta de procedimentos que pode variar para o profissional, e alguns elementos como formação, recursos, materiais, dentre outros, devem ser levados em **consideração**.

erre

como

figurinista



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA

NAILTON RONEI GOMES LIMA [NEI]

erre

como

figurinista

Salvador
2022

NAILTON RONEI GOMES LIMA [NEI]

erre

como

figurinista

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação Profissional em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino

**Salvador
2022**

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Lima, Nailton Ronei Gomes.

Erre como figurinista / Nailton Ronei Gomes Lima. - 2022.

102 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Dança. 3. Figurino. 4. Vestuário na arte. 5. Imagem (Filosofia). 6. Criação (Literária, artística, etc.). 7. Performance (Arte). 8. Imagem (Filosofia). 9. Semiótica e as artes. I. Aquino, Rita Ferreira de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3:391



Foto: Aldren Lincoln

**Dedico a Edu, minha primeira companhia e inspiração para
muitos trabalhos (70 x7).**

Agradecer e abraçar...

Ao zelador do meu ori que soube de tudo antes de mim, Duda de Candola.

À minha mãe Valdívia, primeira mestra, à Náira e Norton, companheira e companheiro de muitas aventuras.

Especialmente, à minha orientadora Rita Aquino, por ter aceitado essa errância.

A Ciane Fernandes e Lucas Valentim, suas presenças me alegra e honra.

Às minhas colegas, mestras em dança.

A William pelo primeiro desenho.

Ao meu amigo Aldrinho e à amiga Bel, pelo auxílio luxuoso.

Diane Portela, bordadeira do meu afeto.

Às professoras e professores da Escola de Dança, por ter criado para mim um ambiente acolhedor.

A Dinorah, Poca e Rudá, vocês são amor da cabeça aos pés.

A Fafá, a estrela que vai ao chão.

A Paulinha Carneiro Dias pela primeira confissão desta pesquisa.

Ao Grupo X de Improvisação em Dança, laboratório de minhas invenções.

A Nath, minha fulaneeeeira.

À minha amiga Eliane, que silenciosamente me acudiu em tantos momentos.

A Ekede Bia e Dofonitinha, “vida oh vida” canção que me embala.

Clarinha, meu passarinho.

A Lila e Lando pelas ofertas de um lugar silencioso, onde pude escrever.

Ao grupo de pesquisa Entre: artes e enlace.

A Rafa Alves, pela colaboração.

Aos artistas e amigos que de um modo explícito e implícito estão bordados nesta pesquisa.

A você leitora(r) pela dança, comigo neste ensaio.

RESUMO

Esta pesquisa foi mobilizada inicialmente pela problematização da noção de figurino principalmente no contexto das encenações contemporâneas. Neste sentido, colocou em questão também a prática da (o) figurinista, buscando romper com padrões hegemônicos normativos presentes no campo profissional. Para tanto, foi realizada revisão bibliográfica e ampliação da compreensão de figurino e do trabalho de figurinista a partir dos conceitos de performatividade e dramaturgia. A prática artística estruturou metodologicamente a investigação, que costura referencial teórico e analítico às experiências autobiográficas na trajetória como artista criador. A estrutura ensaística do texto permitiu variações nos modos de escrever, relacionando conceitos a imagens, texturas e memórias para a composição deste livro de artista, que apresenta as quatro performances concebidas no Mestrado em Dança: “Estudo para vermelho” (2019); “Máquina de moer pimentas” (2019); “Variação para vermelho” (2020); e “Quem precisa de figurinista?” (2020). As performances materializam a criação das imagens do corpo em cena como campo expandido, no qual a compreensão do figurino tensiona fronteiras entre dentro/fora, corpo/objeto, espaço/tempo, demonstrando possibilidades de acontecimento em uma zona provisória e transitória. Conclui-se que, nesta perspectiva, caberia a (ao) figurinista um outro posicionamento no processo criativo, mais próximo ao trabalho de uma (um) dramaturgista no sentido de colaborar com o fluxo de imagens em cena – as quais não se restringem às visualidades.

Palavras-chave: Dança. Figurino. Processo de criação. Dramaturgia. Performatividade.

ABSTRACT

This research was initially mobilized by the questioning of the notion of costume, mainly in the context of contemporary performing arts. In this sense, it also questioned the practice of the costume designer, seeking to break with normative hegemonic standards present in the professional context. Therefore, a bibliographic review was carried out, enlarging the comprehension of the work of a costume designer based on the concepts of performativity and dramaturgy. The artistic practice methodologically structured the investigation, which sews a theoretical and analytical reference to the autobiographical experiences in the trajectory as an artist. The essayistic structure of the text allowed variations in the ways of writing, relating concepts to images, textures and memories for the composition of this artist's book, which presents the four performances conceived in the Master in Dance: "Study for red" (2019); "Pepper grinding machine" (2019); "Variation for red" (2020); and "Who needs a costume designer?" (2020). The performances materialize the creation of images of the body on stage as an expanded field, in which the understanding of the costumes tensions boundaries between inside/outside, body/object, space/time, demonstrating possibilities of happening in a provisional and transitory zone. It is concluded that, from this perspective, it would be up to the costume designer to take another position in the creative process, closer to the work of a dramaturgist in the sense of collaborating with the flow of images on the scene - which are not restricted to visualities.

Keywords: Dance. Costume. Creative process. Dramaturgy. Performativity.

Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo - quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto, não há outro caminho. Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra - como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que viver é uma tal desorganização?

Clarice Lispector

SUMÁRIO

erre como figurinista 13

Costurando o tema de uma pesquisa implicada 13

Problema de pesquisa: do erro à errância 15

Metodologia de pesquisa para uma escrita bordada 17

...Contar uma história é uma tarefa que nos põe à deriva 22

Como inventar um figurinista... 24

Sobre o trabalho de figurinista 33

Experiência profissional como figurinista 47

Descosturar e recosturar a compreensão de figurino a partir dos conceitos de performatividade e dramaturgia 65

Como encontrar o início do novelo que nos envolveu até aqui? 73

Estudo para vermelho / Variação para vermelho 77

Máquina de moer pimentas 80

Quem precisa de figurinista 86

Arremates para recomeços 94

Referências 98

Costurando o tema de uma pesquisa implicada

O conselho sugerido no título deste texto pode causar, à primeira vista, certa estranheza. Para a (o) figurinista e ou artista, no seu processo de criação, a falha pode não parecer uma opção muito interessante. Como iniciar propositalmente errando?

Por isso, gostaria de começar apontando as intenções deste ensaio, produzido no contexto da finalização do curso de mestrado no Programa de Pós-graduação Profissional em Dança - PRODAN¹, pela Universidade Federal da Bahia-UFBA, na linha de pesquisa “Experiências Artísticas, Produção e Gestão em Dança”, sob a orientação da Professora Dr^a. Rita Ferreira de Aquino.

¹ A implementação do programa teve início em 2019, pioneiro no campo da Dança, com a área de concentração “Inovações Artísticas e Pedagógicas em Dança” e duas linhas de pesquisa: Experiências Artísticas, Produção e Gestão em Dança, na qual esta pesquisa se insere, e a linha: Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança. Segundo o histórico disponível no site do mesmo programa: “Se soma aos seis mestrados profissionais na área de concentração em Artes, oferecidos no Brasil: Ensino das Práticas Musicais (UNIRIO); Ensino em Artes Cênicas (UNIRIO); Mestrado Profissional em Música (UFBA); Mestrado Profissional em Música (UFRJ); Mestrado Profissional em Teatro (Escola Superior em Artes Célia Helena/SP); Mestrado Profissional em Rede PROF-ARTES (que reúne 11 instituições associadas). Atualmente, temos mais um programa de pós-graduação stricto sensu profissional ofertado pela Faculdade Angel Vianna (RJ), com área de concentração: Dança na Contemporaneidade. Para mais informações sobre o PRODAN, acesse: <https://prodan.ufba.br/>

Na fase inicial desta pesquisa, o meu interesse estava voltado para uma problematização do termo figurino, como um conceito normativo, forjando uma hegemonia dos métodos de produção. Eu desconfiava, sobretudo por uma observação aguçada em quase dez anos de atuação profissional, que havia certa padronização dos processos de criação, uma sequência de ações, como uma programação a ser seguida por todos envolvidos na criação da cena, partindo desde a direção dos espetáculos até a (o) figurinista².

Havia também a percepção que esses programas, muito bem definidos, evidenciavam uma estrutura de poder. Da (do) figurinista era de se esperar, seguindo as recomendações e ou indicações da direção geral, toda a elaboração de desenhos, croquis e esboços, ou seja, uma projeção de imagens sobre o corpo, realizada quase sempre num processo anterior e até distante do espaço- tempo da cena.

Com o decorrer dos anos, percebi que as convenções relativas aos métodos de produção somadas às questões do poder que as atravessam, vinham sendo questionadas, sobretudo nos contextos artísticos contemporâneos interessados na desestabilização de hegemonias no campo da criação.

²Importante destacar que este trabalho questiona também as normatividades de gênero, posicionando-se politicamente pelo uso dos termos no feminino e inserindo o masculino entre parênteses como forma de tensionamento das relações de poder inscritas na língua portuguesa.

Explico melhor: ao lançar o olhar retrospectivamente para minha própria trajetória profissional, pude notar que as estratégias mais interessantes desenvolvidas para a resolução dos incômodos com a hierarquização dos processos criativos, implicavam a um só tempo a materialidade de meu trabalho – que há muito ultrapassa as noções de traje e vestimenta - e os modos de trabalhar, aproximando-se cada vez mais de práticas colaborativas (AQUINO, 2015), nas quais por vezes abri mão da posição tradicional de um figurinista em nome de outras formas de construção de autorias (ROCHA, 2019).

Embora, não almeje a criação de um outro conceito que concilie todas estas contradições, em algum momento, com o suporte de excelentes pesquisadoras (res) da área, usarei alguns termos propostos pelas (os) mesmas (os) que ampliam a noção de figurino, colaborando sua compreensão em direção a um campo expandido do fazer artístico.

Problema de pesquisa: do erro à errância

Outro ponto que me parece importante a ser destaque é que nesse percurso me dei conta de que minhas experiências profissionais como artista estão entrelaçadas, emaranhadas, costuradas aos muitos afetos: amigos, amores, conflitos, texturas, cores, imagens, desconfortos, desvios, acertos e erros. Embora, acertar e errar, nesta trajetória, necessitasse sempre de um ponto de vista e, muitas vezes, o acerto parecia erro e vice-versa.

Deste modo, cabe um alerta de antemão: o verbo “erre” aqui é uma provocação à perspectiva dicotômica de erro e acerto. Antes, ao incitar o convite expresso no título “erre como figurinista” quero propor um nomadismo, a experiência daquele que não se fixa em um único ponto, que está no exercício da passagem, e por isso mesmo, acaba por visitar muitos outros lugares.

Há razões para acreditarmos no erro como uma qualidade do impreciso, vagante, desviante dos objetivos pré-estabelecidos, que muitas vezes se impõem como norma, criando hierarquias no interior da criação dos espetáculos. O estado errante que estamos desenhando nestas linhas sugere também uma reflexão sobre o provisório como uma opção estética e ética, princípios para a criação do figurino dos corpos atuantes³ (SILVA, 2010).

Comumente esta (e) profissional se posiciona nos bastidores da cena e tece os fios que cobrem os corpos em cena, como as Moiras, na mitologia grega, tramam as histórias dos deuses e dos seres humanos. Assim, a atividade da (o) figurinista é colocada na mira de muitos olhares, ao posicioná-la no centro deste debate.

³Por vezes, utilizaremos o termo “corpo atuante” proposto pela pesquisadora Amabilis de Jesus Silva, na sua tese de doutorado intitulada “Figurino-Penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena” (Salvador, 2010), com o intuito de não restringir as análises desta pesquisa apenas à ideia da função atriz/ator na encenação teatral, mas abarcar a presença dos corpos nas outras linguagens: dança, circo, performance, dentre outras.

Todavia, esta investigação não visa criar armadilhas para estimular equívocos e uma parte da história da performance nos confirma que, em algumas circunstâncias, o erro pode até ser celebrado, pois aponta para o objetivo da revisão dos limites da própria arte, abrindo espaços para novas possibilidades.

Então, declaro um jogo de duplo sentido com a palavra “erre”: na medida em que observo o meu trabalho como figurinista, também percebo que as falhas produziram transformações no processo, mudanças que persistiam muito além de cada realização, rompendo com algumas lógicas de um programa linear, obrigando-me a rever fortemente conceitos e modos de criação.

A proposição “erre como figurinista” procura uma aproximação deste profissional - a quem é atribuído um saber especializado – com as hipóteses e riscos que acontecem nas salas de ensaio. Deste modo, vivenciamos, a princípio, uma sensação de não-saber, da qual emerge a confiança no próprio percurso de criação e seus atravessamentos.

Metodologia de pesquisa para uma escrita bordada

Não podemos esperar que este texto sirva como uma bússola, dado como certo apenas um destino. Inicialmente, se trata de deslocamento, de uma leitura expandida da

imagem dos corpos atuantes, nas encenações contemporâneas, uma temática tão cara para quem se entende como figurinista.

Neste sentido, não seria coerente que a proposta explícita no título funcione como um manual para induzir o erro, uma bula que prescreverá outros modos de criação, menos tradicionais. Longe disso, o que segue é uma reflexão sobre uma prática artística, experimental, uma pesquisa situada num programa de pós-graduação profissional em dança, uma produção de conhecimento através da arte, do corpo, da materialidade.

Uma vez que o imperativo “erre” foi lançado como proposta de ação, surge daí a oportunidade de escolha metodológica. É importante destacar que esta pesquisa privilegia a prática como eixo estruturante.

O fazer artístico é o princípio fundante desta pesquisa, a produção das obras promove o conhecimento, estrutura e pode lançar raízes profundas na maneira de se produzir saberes, que extrapolam o campo específico da arte. A ação artística não apenas suscita problemas decorrentes dos experimentos de criação, como também se confunde com o próprio método (REY, 2002).

A escrita deste memorial sob a forma de ensaio se deu como uma costura em zigue-zague, oscilando entre dois pontos fundamentais: o processamento crítico, consciente e o transbordamento para a experiência sensível, que no âmbito dessa pesquisa, resultou em quatro produções artísticas e um

imagem dos corpos atuantes, nas encenações contemporâneas, uma temática tão cara para quem se entende como figurinista.

Neste sentido, não seria coerente que a proposta explícita no título funcione como um manual para induzir o erro, uma bula que prescreverá outros modos de criação, menos tradicionais. Longe disso, o que segue é uma reflexão sobre uma prática artística, experimental, uma pesquisa situada num programa de pós-graduação profissional em dança, uma produção de conhecimento através da arte, do corpo, da materialidade.

Uma vez que o imperativo “erre” foi lançado como proposta de ação, surge daí a oportunidade de escolha metodológica. É importante destacar que esta pesquisa privilegia a prática como eixo estruturante.

O fazer artístico é o princípio fundante desta pesquisa, a produção das obras promove o conhecimento, estrutura e pode lançar raízes profundas na maneira de se produzir saberes, que extrapolam o campo específico da arte. A ação artística não apenas suscita problemas decorrentes dos experimentos de criação, como também se confunde com o próprio método (REY, 2002).

A escrita deste memorial sob a forma de ensaio se deu como uma costura em zigue-zague, oscilando entre dois pontos fundamentais: o processamento crítico, consciente e o transbordamento para a experiência sensível, que no âmbito dessa pesquisa, resultou em quatro produções artísticas e um

artigo publicado, a tal ponto que não é possível dizer que estas esferas estejam em sobreposição.

Penso que a metáfora do ato da costura pode servir bem para ilustrar as etapas que compõem esta pesquisa. Uma costura começa por um ponto, que atravessa fragmentos em movimentos delicados e precisos, ao mesmo tempo em que compõem/fabulam uma unidade - mesmo tratando-se de uma unidade multiforme, diversa, variável.

Os fios que emergem dessa escrita remontam o caminho trilhado desde que iniciei o mestrado profissional em dança, a relação com as (os) professoras (res) e as (os) colegas, disciplinas cursadas, atividades acadêmicas e profissionais vivenciadas neste recorte de tempo, participação em eventos etc. Esse conjunto se apresenta aqui como as linhas e entrelinhas que bordaram o tecido da pesquisa.

Alinhar, coser, bordar, descosturar para costurar novamente, remendar, franzir, chulear para não desfiar as bordas, encontrar os avessos, produzir dobras, nervura, entremeios, arrematar, costurar vozes, falas, ações, memórias, convívios, amizades é o que proponho neste livro. As linhas que se sucedem vão guarnecendo estas páginas de imagens, texturas, cores, sensações.

E sobretudo, desejo fortemente, que ao abrir este livro a (o) leitora (r) se sinta convidada (o) a vagar errante por este caminho-texto, uma escrita ensaística em constantemente processo, porque só poderá ser trilhado na relação com quem lê.

E como todo caminho, pode haver pelo trajeto pequenas pistas, mas cabe sempre a quem praticar esta errância decidir o atalho a ser tomado, as paragens que mais lhe apraz. Este é um ensaio experimento artístico e eu me daria por satisfeito se a (o) leitora (r) pudesse aceitá-lo como um convite.


Então, podemos combinar assim: sugiro que este livro não chegue imune até o final da leitura, distraidamente pode ser que você encontre um pedacinho de carvão escondido no miolo, faça um desenho, arrisque alguns traços na superfície mesmo do texto, pigmentando palavras, bordas, pele; pode parecer que a ideia de não seccionar em capítulos não resultou bem, mas asseguro que a textura destas páginas foi cuidadosamente pensada, simulando uma passagem de uma geografia a outra, para não deixar a (o) leitora (r) a ermo; pode também ser que você tropece nos fios embaraçados, descanse, deslize para fora do livro, destaque algumas páginas se desejar, dobre-as, coloque num envelope e remeta a alguém, ainda assim este livro continuará seu destino.

...Contar uma história é uma

tarefa que nos

põe à

deriva

A yellow envelope with a red background. The envelope is centered and its flap is folded down. The text is printed on the front of the envelope.

Como
inventar
um figurinista

Uma das imagens mais remotas que tenho na memória é a de um girassol, arrancado de um canteiro de praça, numa cidadezinha do interior da Bahia. Era um domingo de férias e a minha família se preparava para uma viagem à cidade vizinha para uma visita rápida aos amigos da minha mãe.

Fazia um dia de sol, a luz intensa daquela manhã deixava um certo girassol ainda mais amarelo, vivo, atento a qualquer mudança dos raios do sol. Entre mim e a flor se instaurou uma cumplicidade, um desejo de possuir aquela companhia para além do passeio da praça da matriz e aproveitando a distração dos adultos, sequestrei de vez aquela lindeza em tom de amarelo.

Eu carregava o fruto do meu pequeno crime para todos os lados, orgulhoso de ter um girassol, ninguém mais naquela comitiva tinha em mãos algo parecido, mais que uma flor, era uma ideia concreta de beleza. O que posso dizer em minha defesa é que até Clarice Lispector roubava rosas e pitangas na sua infância: "As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer nos galhos" (2016, p.410).

...ou...

Ainda pequeno, eu me encantava com as sobras de papel picado e as aparas de lápis coloridos que caíam das mesas escolares e se tornavam frequentes as ocasiões em que eu derramava o conteúdo das lixeiras na mochila, na saída das aulas.

Numa das fotos desta época escolar, encaro com desconfiança a lente, enquanto seguro um pedaço de papel colorido resgatado do chão, estou posicionado entre meus irmãos mais velhos, todos vestidos à caráter para a festa junina e o recorte de papel aparece ali quase como mais um integrante do quadro.

...ou...

Minha avó guardava numas caixinhas de madeira retangulares, botões, retalhos de tecido, almofadinhas para alfinetes, enfim, uma variedade de miudezas que eu adorava procurar naquelas caixas.

Algumas vezes fazia uma fileira destes objetos e ficava observando horas os detalhes de cada coisa, inventando histórias para cada uma delas, ou simplesmente pensando que outra coisa esta coisa poderia ser, nesta brincadeira de invenções.

...ou...

Uma tarde fui despertado por uma bailarina cor de rosa, era minha prima que fazia balé justamente na escola que ficava próximo a nossa casa. A sua imagem parecia saltar de um imaginário que eu mal poderia prever, mas já me sentia associado, um fio que me ataria em uma história definitivamente, acho que aqui foi a primeira vez que desejei ser e não pude me conter:

“Quero ser um bailarino, igual a Lena!”

Em resposta a meu pedido um silêncio, nenhuma explicação e não preciso dizer que não fiz aula de balé naquela época, só algum tempo depois é que pude entender o estigma que um menino do interior da Bahia, nos fins da década de 1980, poderia sofrer numa sociedade machista e conservadora da qual minha família também faz parte.

...ou...

Brumado fica afastado dos grandes centros urbanos, e carece ainda hoje de equipamentos culturais, como salas de espetáculos. Contávamos apenas com um cinema que alternava programações infantis às tardes e adulta às noites, funcionando apenas nos fins de semana, e durou pouco tempo, mas deixou a "ladeira do cinema" como uma referência no centro da cidade.

Apesar disso, todo sábado tínhamos espetáculos na praça. E nossa infância ia sendo povoada de fantasminhas, bruxinhas que eram boas, cavalinhos azuis, certamente inspirados pelas produções do teatro Tablado de Maria Clara Machado.

Estes espetáculos eram realizados pelo Grupo Arte Viva, uma trupe de atores com características mambembes, por um lado propiciadas pelo cenário da produção cultural do município - sem fomento e incentivo dos poderes locais - mas por outro lado, havia uma escolha estética que fazia parte de uma estratégia bem planejada para a circulação de suas obras, adaptando suas peças aos espaços que cada bairro oferecia.

Então para comunicar com seu público, o Grupo Arte Viva fazia circular um carro de som pelas ruas do bairro, que curiosamente era o mesmo carro que anunciava os eventos fúnebres, com um dos atores todo caracterizado com seu personagem, com figurino, maquiagem e adereços, sentado no capô. Era um verdadeiro cortejo de crianças, que muito lembrava os cortejos circenses que anunciavam o espetáculo do dia.

...ou...

Me lembro também de um pequeno corredor que ia dar no pátio, ao atravessá-lo eu mal imaginava que encontraria uma multidão de olhos. O final do corredor era já o palco improvisado para a festa de final de ano da escola, separado apenas por uma fileira de alunos sentados.

...ou...

Desde pequeno, as minhas preferências eram diferentes das escolhas de meus irmãos, primos, enfim de outras crianças do meu convívio. Nunca tive uma predileção especial por brinquedos e brincadeiras da maioria e passava a maior parte do meu tempo metido entre livros, lápis de cor, e devaneios solitários no quintal de casa, onde dançava, cantava e representava algumas histórias que eu inventava.

Apesar de demonstrar aptidão para as linguagens artísticas, sobretudo as artes visuais, nunca frequentei nenhum curso na infância, e a escola pública representou para mim o espaço de estímulo e expressão. Muito pelo esforço de algumas professoras, é verdade, do que de um plano de ensino voltado às artes no currículo. E foi uma destas professoras, que fazia teatro com o Grupo Arte Viva, que me convidou para montar um espetáculo com ela na escola, já no ensino fundamental. Era uma adaptação do pequeno príncipe e iria ser encenada numa homenagem às mães.

...ou...

Na biblioteca de Brumado, havia um pequeno jardim de um gramado muito alto. Minha mãe, professora, precisou resolver umas coisas no prédio e eu, enquanto esperava, fiquei sentindo como era bom aquele pedaço de natureza. Agachei para observar um pequeno caminho de formigas e me deparei com outro caminho rastejante de gosma produzido por caramujos, imediatamente, eu sentia que precisava ter aquela couraça espiralada, dobrei a camisa e comecei, sem pestanejar, a colher minha primeira coleção de caramujos.

...ou...

Sobre o trabalho de figurinista

É uma obviedade afirmar que a (o) figurinista trabalha com uma certa materialidade, que resulta numa caracterização posta em evidência na presença de um público. Há uma cartela muito vasta de procedimentos que pode variar para cada profissional, e alguns elementos como formação, recursos, materiais, dentre outros, devem ser levados em consideração.

Geralmente seguem um programa de ações, que se sucedem até chegar na etapa na qual o corpo das atrizes e atores, dançarinas, dançarinos e performers em cena representa a finalização deste processo. Durante este trajeto é possível observar um diálogo constante com a (o) diretora (r) ou coreógrafa (o), a quem cabem à tomada de decisão.

É bom pensar que a (o) figurinista pode e deve transitar entre o ateliê e a sala de ensaio, colher informações e impressões de todas (os) envolvidas (os) na criação, investindo num processo dialógico, numa escuta sensibilizada e atenta.

Ainda que este modo de pensar o figurino de forma colaborativa representa um afrouxamento das hierarquias, os contornos que definem as funções de cada trabalho estão bem delimitados, e, em grande medida não alteram o trajeto linear das ações. Em *Teatralidades Contemporâneas* (2010), Sílvia Fernandes afirma em relação ao processo colaborativo:

A prática tem semelhanças com a criação coletiva, mas não se confunde com ela. Sem dúvida, seus antecessores imediatos foram os grupos cooperativos da década de

1970, que também dividiam entre os participantes as funções práticas e artísticas da criação, como principal estratégia para garantir a posse dos instrumentos de trabalho. Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ornitorrinco, Mambembe e Pod Minoga, para citar apenas os casos exemplares, seguiam, em geral, o famoso princípio de 'todo mundo faz tudo', que resultou em espetáculos memoráveis como Trate-me Leão, mas também foi responsável por uma quantidade considerável de cenas prolixas, repletas de referências em que cada participante se sentia democraticamente representado.

Diferindo dessa prática, o processo colaborativo do Teatro da Vertigem mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, como se cada criador – ator, dramaturgo ou diretor – não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimentado em conjunto. O que se nota, nesse caso, é que a participação ativa de atores, dramaturgo e diretor na concepção do texto e do espetáculo não impede que os envolvidos construam dramaturgias específicas da atuação, da palavra, da encenação, que às vezes podem não estar em completa sintonia. As fricções e dissonâncias são bem recebidas pelo grupo, pois abrem espaço para leituras insuspeitadas (2010, p.64).

Mais adiante, ela narra mais especificamente o processo de criação do espetáculo Apocalipse 1,11, do Grupo Teatro da Vertigem:

Depois de concluída a primeira versão da peça, com seis horas de duração, o grupo incorporou novos componentes à equipe inicial. Cenógrafo, designer de luz, figurinista e sonoplasta iniciaram a segunda etapa dos ensaios em abril de 1999. Agora o foco da criação era o espetáculo, trabalhado em

oficinas públicas onde o diálogo entre as diversas especialidades se alargava para permitir uma troca mais efetiva, estimulada pelas diferenças. Nesse momento, os ensaios se transformaram em verdadeira oficina coletiva, onde a dramaturgia, a cenografia, a interpretação e a encenação eram experimentadas em conjunto, num mecanismo de socialização dos instrumentos de trabalho teatral (2010, p.65).

Ao traçarmos a linha que perpassa o percurso da criação do figurino, vamos de um desenho preliminar ao traje e por último, ao corpo em cena. O figurino constitui um campo próprio da linguagem do espetáculo, indispensável para a construção artística das artes cênicas: quer seja teatro, dança, performance, circo.

Ainda que nem sempre foi assim...

O conceito de figurino como conhecemos hoje, foi ganhando relevância nos experimentos teatrais da segunda metade do século XIX, herdeiro de uma tradição naturalista, que não mais podia compactuar com o descompasso entre a imagem dos atores em cena com o contexto suscitado pelo texto dramaturgico.

Antes disso, era comum a utilização de trajes mais suntuosos que demonstrassem a riqueza de algumas (uns) mecenas, fomentadoras (res) destas produções. A doação de roupas entre mestres e aprendizes da arte teatral era um legado que constituía a afirmação do poder de quem doava, as roupas permaneciam na variação dos corpos, servindo de código material e imaterial (STALLYBRASS, 2016), sem relação específica e coerente com a encenação.

Foi o crescimento de um movimento artístico naturalista/realista – ainda no século XIX - o responsável pela instauração do princípio da veracidade histórica e impulsionou o surgimento de profissionais dedicadas à pesquisa, e à caracterização de personagens, com mais exatidão com o terreno histórico levado à representação (RAMOS, 2013).

É preciso deixar claro que estamos sempre lidando com um recorte do teatro ocidental europeu, por se tratar de um modelo presente também no nosso repertório cultural, ainda predominante em muitas produções.

Mas, é no século XX, com os movimentos modernistas empenhados em desconstruir valores artísticos predominantes do passado - carregados de um virtuosismo limitante - que se abre espaço para experimentações e o figurino ganha outros atributos, alçando um novo status na encenação. Agora mais articulado às ações, desobrigando as (os) criadoras (res) à rigorosa mimese histórica e realista.

Apenas para citar um exemplo destes experimentos no começo do século passado: o “Balé Triádico” de Oskar Schlemmer elege o figurino, a dança e a música como as principais partes de composição da obra. Os trajes eram projetados como esculturas-objetos e ofereciam ao corpo das (dos) bailarinas (os) contornos e movimentos matemáticos e mecanizados (GOLDBERG, 2015).

O correr dos anos, no século XX, e o avançar para as primeiras décadas deste século XXI vão testemunhar todo um espectro de transformações do traje de cena (VIANA, 2018). Investindo algumas vezes no alargamento de muitas fronteiras, no interior da cena: figurino-cenário, figurino-espaco, figurino-

corpo atuante, figurino- personagem. Ou ainda, diluindo uma certa sensação de ilusão, da narrativa extremamente ficcional, potencializada por um palco italiano, por exemplo, distante em escala, com uma rígida separação entre atuentes e espectadores.

O conceito de traje de cena poderá ser utilizado, por vezes, neste ensaio - não como sinônimo de figurino – mas, para se evitar a confusão conceitual com o figurino de moda.

Em algumas experiências artísticas, pode configurar não apenas aquilo que se veste como roupa ou indumentária, mas também o próprio corpo. Assim, como diz Fausto Viana: “Os trajes de performance resistem à classificação que damos aos trajes tradicionais [...] tem um componente extra que não é nem material nem tangível” (2018, p. 302).

Atualmente, há um certo desconforto com a palavra figurino, levando muitas (os) pesquisadoras (res) e criadoras (res) à reflexão crítica e em muitos casos à proposição de outras nomenclaturas que buscam dar conta das variações de seus significados, tanto quanto dos contextos de criação.

A predominância do termo figurino remete-nos às figuras de moda, ilustrações de trajes impressas em revistas do século XIX, embora também seja razoável dizer que o seu uso se tornou recorrente nas artes do espetáculo por muitos anos e ainda hoje.

Pode-se pensar que até certo ponto o figurino cumpria uma função referencial, seguia modelos que correspondiam a padrões identificáveis, anteriores à construção de um espetáculo. Como exemplo, antes da montagem de uma peça

de balé clássico é comum imaginarmos, com alguma precisão, quais as linhas gerais dos trajes, ou um texto que retrata uma determinada época definiria de antemão as silhuetas dos personagens.

A cena contemporânea detonou esta lógica da representação e a definição de teatro pós-dramático⁴ trouxe incertezas com relação à centralidade do texto. Novas arquiteturas foram construídas, abrindo espaço para outras paisagens na configuração dos espetáculos. Com isso, a caracterização visual e a imagem dos corpos atuantes contribuíram para inusitadas tramas, nesta rede criativa, sendo um elemento relevante para a emissão do discurso da obra.

Neste momento, convém dar créditos às manifestações e experimentações das performances desde os seus primórdios, nas décadas de 1960 e 1970, até a sua consolidação como gênero “não-homogêneo, muito diversificado, mas ainda assim um gênero” (FÉRAL, 2015, p. 136), no que se refere às mudanças conceituais do figurino para a cena contemporânea.

A performance, situada como uma arte transgressora e experimental, foi responsável em alguma medida por um arejamento dos salões formais em que as manifestações artísticas circulavam e questionavam a estabilidade das práticas de criação.

⁴Terminologia proposta pelo pesquisador alemão Hans Thies-Lehman (2003) para nomear práticas estéticas do teatro contemporâneo, segundo a qual os espetáculos na atualidade não se manifestam mais como um discurso figurativo, centrado no drama escrito.

A sua linguagem híbrida e multifacetada permitiu inovações nos modos de criar, exigindo para si uma rejeição às nomenclaturas e conceitos rígidos. Como consequência, esgarçou as tessituras no interior da composição de uma obra: seja nas distribuições das funções criativas, ou no entendimento da noção de autoria, na relação com o espaço, dentre outras.

Acreditar nas afirmações acima nos faz pensar que a performance imprimiu suas pegadas no território da encenação contemporânea, desestabilizando algumas noções, termos e conceitos que de algum modo se tornaram hegemônicos e guiaram – por muitas vezes – as práticas artísticas. Mais especificamente, para este ensaio, aquelas situadas no campo da caracterização ou da imagem dos corpos atuantes, que comumente eram designados exclusivamente como figurino.

Nosso tempo tem sido testemunha do crescimento do interesse por investigar, problematizar e expandir o conceito de figurino, “sobretudo para dirimir as contradições existentes e permitir o aprofundamento do estudo de sua importância na edificação de significados de um espetáculo” (RAMOS, 2013, p. 20).

O senso comum costuma adotar como figurino tudo aquilo que o corpo pode estar trajando, vestes, acessórios que compõem a imagem em cena, e esteja em consonância com o ambiente da encenação.

E em alguma medida, esta concepção está de acordo com esta ideia explicitada acima, mas se mostra incompleta ao

analisarmos o modo como alguns artistas contemporâneos realizam e configuram a imagem de seus corpos, muitas vezes, prescindindo inclusive de elementos como figurino, indumentária e vestimenta.

Estamos de frente para as seguintes questões: se a noção de figurino apresenta, atualmente, contradições e incompletudes ao se referir à produção da imagem do corpo em cena, quais as possibilidades de ressignificação conceitual? E ainda, ao adotarmos no caminho desta investigação outras concepções nos modos de criação, quais os impactos para o campo profissional do figurinista?

Com o intuito de enfrentar este impasse - pois considerando não haver um consenso sobre um conceito que contrapõe a ideia de figurino - explicitamos as reflexões de algumas (uns) pesquisadoras (es) e figurinistas que defendem hipóteses e terminologias, das quais esta pesquisa se aproxima e pretende perseguir, como pegadas espalhadas nesta trilha.

A principal contribuição a ser apresentada é a noção de design de aparência, da artista e pesquisadora Adriana Vaz Ramos. Segundo as palavras da autora:

Criei alguns termos que pudessem corroborar no sentido de compreender as possibilidades de geração de significados trabalhados nas complexas aparências de atores que figuram nas cenas da atualidade, muitas delas sem a presença de cenários ou até mesmo figurinos (2012, p. 89).

De acordo com esta afirmação, Ramos vai estabelecer dois modos muito distintos de conceber a caracterização visual de um corpo atuante: de um lado o modo de criação figurino, que se baseia na repetição de uma referencialidade histórica, trabalhando com informações já preexistente; do outro lado, o modo de criar design de aparência supera a mimetização de modelos, e busca novas informações, outras possibilidades de construção, sem linearidade histórica ou qualquer referente anterior.

Uma das chaves para o entendimento do design de aparência parece recair na capacidade de instaurar uma camada mais profunda para a leitura do receptor, atribuindo à caracterização visual um fator estruturante do discurso de um espetáculo ou de uma obra artística. Segundo a designer:

São criações oriundas do processo conjunto de elaboração da cena e somente podem ser compreendidas dentro de tal contexto artístico, de modo relacional. Isso porque a aparência de atores é um complexo feixe de relações, e apenas no interior dessa complexidade poderemos buscar significação. O modo design de aparência de atores de organizar a caracterização visual busca fazer algo para além do que se mostra, e para tanto, é fruto de um projeto originado em um processo criativo e não apenas deriva de um modelo anteriormente programado. (RAMOS, 2012, p. 90)

Outro elemento importante para a compreensão da distinção entre os termos figurino e design de aparência reside também na oposição conceitual entre programa e projeto.

Segundo esta diferenciação proposta pela autora, o figurino se aproxima da ação criativa capaz de produzir desenho referencial, como programa que antecede o espetáculo. Por outro lado, o design seria o resultado de um projeto, que vai além das competências técnicas do desenho, do manejo dos tecidos, das técnicas de costura, do conhecimento sobre as indumentárias e sua história, mas uma inusitada informação trabalhada no corpo, com o objetivo de criar novas aparências.

Diante da abrangência do nosso tema de estudo e, sobretudo, levando em consideração certa tendência da prevalência na associação do figurino com o design e a linguagem teatral, gostaria de fazer menção a importantes pesquisas no campo da dança e sua relação com outras possibilidades de interpretação dos trajes de cena.

Numa perspectiva de tensionar o problema conceitual do figurino, destaca-se a pesquisa de mestrado de Carolina Diniz, “Vestíveis em fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste em cena” (2012). A pesquisadora vai problematizar a noção de representação, na medida em que apresenta a posição de que as imagens produzidas por alguns artistas da dança contemporânea não se relacionam com o externo e interno, “mas se constitui numa experiência encarnada” (DINIZ, 2012, p. 76). Mais adiante, Diniz ainda nos alerta: “Os artistas exprimem aquilo que os afeta, desapegados de critérios hierárquicos pré-dados, corporificam os objetos com os quais se relacionam e provocam em cena” (DINIZ, 2012, p.76).

A noção de vestíveis em fluxo, no âmbito da dança contemporânea, compreende não apenas peças de roupa, indumentária, mas se estende num campo relacional com a diversidade de materiais, objetos, móveis, etc., ou seja, pode cumprir a função de vestir, mas não se limita a esta funcionalidade, podendo alterar e reconfigurar as formas do corpo em cena.

Considero que essa definição proposta por Diniz pode nos interessar particularmente, pois estabelece um campo relacional entre corpo e matéria e chama a atenção para uma não hierarquização desses elementos. Além disso, convoca ao debate a ideia de transitoriedade, que no nosso estudo é uma das pistas para o entendimento da errância como um princípio de trabalho (LEPECKI, 2016).

O aspecto transitório coaduna com o que pensamos sobre composição das imagens dos corpos em cena, porque de maneira similar a muitas destas pesquisadoras, rejeitamos a ideia da representação.

Neste contexto, e de modo muito abrangente, pode-se entender representação como algo que estaria no lugar de uma outra coisa, como um duplo ou uma sombra do objeto ou do mundo (RAMOS, 2013). Dito de outra forma, tornar-se idêntico àquilo que deseja apresentar.

A criação das imagens dos corpos em cena, no nosso ponto de vista, se dá num campo relacional, expandido, transitório e passageiro, dependente das condições plurais de cada trabalho: dos afetos, das emoções, da diversidade dos

corpos, da memória, dos elementos da natureza, dos ritos de determinados grupos, das particularidades de cada matéria. Tudo isso nos leva a refletir como essa rede é tecida num fluxo contínuo e mutável presente nos processos artísticos.

Em seu livro “Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa” (2018), ao tratar sobre procedimentos de criação em espaços abertos, a artista pesquisadora Ciane Fernandes discorre sobre o que é o figurino e maquiagem no contexto somático-performativo-ecológicos:

Trazer figurinos e maquiagens variados, conforme desejo e intuição, como panos, roupas, trajes diversos, tons para o rosto, partes ou corpo todo, para serem usados, conforme impulso do momento (pode ser que não sejam usados). Cada elemento trazido é escolhido (ou não) como reforço a algum impulso interno, alguma sensação e imagem pessoal. Deixar-se permear por elementos do ambiente (folhas, lama, água, etc.) ou por necessidades do momento (por exemplo, roupas civis como traje de banho, roupas quentes ao sair do rio gelado, calças compridas para não se machucar ao performar no chão da feira, etc.) (2018, p. 198).

Esta percepção do figurino também ecoa pelos caminhos da pesquisa, uma vez que propõe uma ecologia dos elementos colocados em circulação nas performances, que pressupõe uma prática autônoma e autêntica dos sujeitos na configuração de suas imagens.

Importante enfatizar que estas distinções entre modos de

criação tem a intenção de criar instrumentos analíticos, recortes e fragmentos de procedimentos artísticos e em nada tem a ver com juízos de valoração de práticas profissionais.

Coadunam com nosso pensamento as palavras de Ciane Fernandes: “A obra de arte e seu processo de criação não é um objeto a ser manipulado pelo pesquisador, mas sim o elemento-eixo norteador ao redor dos quais se organizam os demais” (2012, p. 3).

E tudo isto nos conduz de volta ao conselho sugerido pelo título deste ensaio. Errar como figurinista significa vaguear, aceitar a instabilidade como um lugar potente de criação, um equilíbrio entre estética, poética e ética.

Caminhar em direção ao outro, outro corpo, outro lado, outro instante, outros ares, outros gestos, outros vazios, outros tempos... deixar diluir-se pelo outro, pela provisoriedade que é o acontecimento. “O outramento pode levar a transformações permanentes” (CARVALHAES, 2012, p.37).

O que nos interessa particularmente é a flexibilidade como fonte de criação. Atravessar um processo criativo, deixar perder-se no seu interior.

É preciso entender o erro como uma escolha do fazer, desenvolver a atenção e a imaginação, viver com intensidade a experiência da criação, aceitar os riscos iminentes, como nos diz Fafá Daltro⁵: “Riscos no sentido de não ter controle sobre o

⁵Artista e pesquisadora da dança, diretora artística, coreógrafa e dançarina do Grupo X de Improvisação em Dança, professora da Escola de Dança da UFBA (1994- 2016).

fazer do **outro**⁶ na encenação, da necessidade atenta corporal para o improvável e elaborar escolhas com eficiência no instante dado” (CASTRO, 2019, p.12).

Em outro momento, a autora também nos recorda:

O outro que pode ser um espaço restrito, uma garrafa de água, um dançarino sentado perto de algum outro dançarino ou bem longe, um fiapo de luz ou uma janela com frestas de luz, uma risada ou um som qualquer, um passeio, a casa e seus cômodos, o amor, os desfechos, encontros, desencontros, a presença, os cheiros... (CASTRO, 2019, p. 12).

Neste momento, este texto vai ganhando uma cor mais pessoal, e a (o) leitora (r), por gentileza, leve em conta que falaremos sempre de um recorte da experiência autobiográfica, limitada de um ponto de vista temporal, geográfico e afetivo.

No vaguear constante, podemos usar fios de memórias como pistas, que nos ajudam a não perder o sentido da empreitada. Ainda que o fio de alguma meada possa parecer mais atraente que outro e ao puxá-lo, ele se mostra livre de embaraços, há sempre o risco de abandonar alguma coisa, que não emergirá para a superfície das palavras.

⁶Grifo do autor.

Experiência profissional como figurinista

O “fio de Ariadne”⁷ que nos guiará no labirinto dessa narrativa é a minha atividade como figurinista, que começou em 2006, quando aceitei o trabalho de criar o figurino, do espetáculo de dança “Judite quer chorar, mas não consegue!”, de Edu O.⁸, depois de intuir o fechamento de um ciclo como ator de uma pequena companhia de teatro, na cidade de Vitória da Conquista, chamada Pafatac⁹ e, de alguma forma, confiando em novas perspectivas de atuação profissional, no campo do espetáculo, o design de figurino.

Uma narrativa pode recorrer aos marcos que nos ajudarão a manter um sentido temporal. Ainda que na minha história profissional eu aceite este acontecimento como um marco inicial, é preciso levar em conta outros eventos que antecedem o instante em que decidi atuar como figurinista.

.....
⁷De acordo com a mitologia grega, Ariadne, filha do rei Creta, ajuda Teseu, seu amado, a encontrar a saída do labirinto de Minotauro seguindo um fio de lã.

⁸Artista de dança, performance, teatro, escritor e professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Diretor do Grupo X de Improvisação em Dança.

⁹Grupo de teatro fundado em Vitória da Conquista, no ano de 2001 por estudantes secundaristas no Instituto Educacional Euclides Dantas- IEED, inicialmente como um grupo amador, foi se profissionalizando no decorrer do tempo. Um dos fatores que contribuíram com esta profissionalização está fundamentada nas práticas formativas oferecidas pela extensão universitária, ligadas à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, no início dos anos 2000.

Nos anos iniciais, este grupo de teatro em que atuava, enfrentou algumas dificuldades financeiras que impediam a contratação de equipe técnica especializada para elaboração de figurino, cenário e iluminação, dentre outras necessidades de nossas criações. Neste sentido, cabia a cada integrante desempenhar essas funções, além da interpretação, e foi assim que pude experimentar a minha primeira criação de um figurino.

Recordo-me, especialmente, do ano 2003, quando na semana de estreia do espetáculo “S.O.S. Pindorama”, me percebi inquieto com a falta de um figurino adequado, não havia recursos para a contratação de uma profissional, e nem o tempo contava muito ao nosso favor.

Ainda posso lembrar deste momento com exatidão, do impulso de desfazer as costuras de uma camisa, transferir cada pedaço para o tecido estendido no chão do palco, cortar e depois refazer os pontos com cuidado, resgatando a forma da peça na lembrança ainda fresca de sua inteireza.

Descosturar para aprender a costurar um ofício, uma habilidade inusitada, uma nova maneira de expressão. Ao desfazer os pontos de uma camisa, dissecando-a em partes: gola, mangas, pala, bolso, botões, eu pressentia que estava vivenciando um rito de passagem. Não seria um exagero afirmar que um gesto tão banal e cotidiano pudesse significar algo tão grandioso, capaz de mudar as rotas desta história.

O som da máquina de costura estalava no ambiente, a

voz de minha avó sobrepunha àquela orquestração metálica. Lembro claramente dela dizer que nos anos de labuta com a cria, necessitando aumentar a renda para o custeio da família, tomou uma camisa qualquer do marido e a descosturou para depois costurar novamente, e foi assim que ela se inventou costureira.

Por isso, sou capaz de identificar um nó, um ponto que enlaça estas duas histórias e me faz pensar numa continuidade ancestral.

A trajetória de todo trabalho, em qualquer área, está carregada de ritos de passagem e ao desfazer as costuras de uma peça de roupa, para depois costurá-la novamente, estava também descosturando todo um ciclo para coser novas possibilidades, conexões e percursos de criação.

Desta forma, aqui se estabelece um diálogo entre a minha experiência profissional como figurinista, principalmente na área da dança e as minhas aspirações como artista criador, diante do reconhecimento da necessidade de uma problematização conceitual do figurino baseada na recusa formal da representação como vetor.

A inquietação com esta terminologia nasce da complexa rede intrincada dos processos de criação das imagens dos corpos em cena que fui descosturando para recosturar com a finalidade de criar novas possibilidades de apresentação.

É claro que inicialmente esta suspeita do figurino mal se oferecia para as reflexões que estariam por vir. E meus esforços como um criador de imagens dos corpos em cena se

localizavam na criação de um projeto coerente com a proposta da encenação, mas de alguma forma eu lamentava o fato de o figurino não estar presente desde o princípio da criação da cena.

Dizendo de outra forma, nos anos iniciais de minha trajetória de criador de figurinos, não poderia imaginar, ou até mesmo reivindicar um lugar mais implicado no processo de criação da encenação. Percebo esta situação como uma condição compartilhada, uma prática comum nos processos criativos de outras (os) profissionais.

Muitas vezes, ainda que o figurinista transite livremente na sala de ensaio, observe atentamente os laboratórios de criação, seu modo de produção acontece predominantemente no ateliê de costura, ou num espaço apropriado à confecção dos objetos, vestimentas, tralhas ou tudo aquilo que pode ser associado ao figurino.

Ao tratar de uma atividade majoritariamente autodidata, principalmente no Brasil, não é raro verificar que profissionais do design do espetáculo reúnem um conjunto diverso de conhecimentos provenientes de uma zona interdisciplinar entre: desenho, pintura, artes visuais, moda, arquitetura, dentre outras, e frequentemente isto se reflete nos processos de criação da cena.

Um bom desenho de figurino pode instigar a imaginação, e a execução dos trajes, por exemplo, pode sair muito próxima à ideia original. Uma (um) excelente figurinista pode realizar uma impecável pesquisa sobre corte e modelagem de outras

épocas, mas é somente no corpo atuante e em cena que o figurino se torna o que realmente é.

Os cenários e figurinos podem ir evoluindo em paralelo aos ensaios, até ficar tudo pronto para o ensaio geral. Embora isso possa parecer a finalização de um ciclo de trabalho, geralmente, é possível observar alguns incômodos na relação corpo/figurino/espço. Para Peter Brook:

No entanto, muitos cenógrafos e figurinistas tendem a pensar que a maior parte de seu trabalho criativo termina no momento em que entregam as maquetas e os desenhos. Isto aplica-se particularmente a bons pintores que trabalham em teatro. Para eles, um cenário acabado está completo (...). O que é necessário porém, é um cenário inacabado: expressivo e sem rigidez; algo a que podemos chamar de aberto, por oposição a encerrado (2008, p. 114-145).

Desde cedo, ao iniciar minha carreira profissional na área técnica, percebi, de maneira quase intuitiva, um certo descompasso dos processos de composição do figurino com o trabalho de criação do espetáculo - a sala de ensaio e o chão do ateliê - como se esses fossem campos apartados que se cruzam em algum momento, necessariamente.

Embora, não sendo capaz de definir com exatidão este estado, eu sentia certo incômodo com relação aos processos, à procura de um engajamento mais preponderante, talvez, uma reivindicação de um lugar mais aproximado com a sala de ensaio.

A ideia de abordar o figurino a partir de outras pistas, que possibilite uma compreensão mais sistemática das questões que esta pesquisa buscou realizar, estava sempre presente, ainda que mal apresentada nas primeiras etapas de minha atuação profissional, existia para mim quase como uma intuição, um presságio, ou uma espreita silenciosa.

Na minha trajetória de figurinista enfrentei inicialmente a dificuldade de encontrar material de apoio e suporte teórico, que pudessem embasar consideravelmente questões relacionadas à prática e ao fazer artístico. E, tentando escapar de uma lamentação, mas cumprindo a necessidade de um registro, gostaria de ressaltar que a ausência de referências específicas nas áreas das tecnologias e design do espetáculo, em contraste com uma robusta bibliografia produzida sobre outras esferas das artes cênicas (direção, coreografia, dramaturgia, interpretação, dentre outros) afeta e adia o ensejo de problematizar e aprofundar questões, neste campo.

Contudo, registrado este panorama comum a muitas (os) profissionais, nas últimas décadas, tem se observado o crescimento do interesse pela pesquisa, na área específica do figurino (RAMOS, 2012).

Não é o intuito deste trabalho confiar numa hierarquia, entre a teoria e a prática, como já mencionamos no início, mas reconhecer a Universidade como elo importante da cadeia produtiva, capaz de promover e circular informações pertinentes para a atuação artística.

Assim, como diz Ricardo Basbaum:

Se a Universidade é parte de um circuito mais amplo, pertencente ao sistema de arte, não se pode perder de vista a dobra própria que constitui e deflagra neste circuito: aí temos que estar atentos, se queremos que as ações no campo da produção artística, crítica, teórica e históricas geradas na universidade produzam algum efeito de intervenção no quadro geral de saberes, na dinâmica ampla arte-sociedade ou na área específica em que estão inseridos. (2013, p.194)

De algum modo, havia também os fios de desejo e intuição tramando o tecido desta empreitada. O desejo como ignição para realizar esta investigação, sem recorrer a uma separação rigorosa da pesquisa e da produção de artista; quanto a intuição, podemos associá-la às mãos invisíveis das moiras, que vai bordando e entrelaçando os nós-questões, diante dos quais é preciso dar uma resposta.

E, foi assim que cheguei à iminência desta escrita; a quase inexistência de interlocução teórica somada ao conjunto de experiências desafiadoras e complexas que fui encontrando na minha atuação, sedimentaram o terreno desta pesquisa.

Acredito que a entrada na experiência profissional se dá quando somos capazes de assumir competências, aplicar conhecimentos específicos, solucionar problemas etc. Como dito anteriormente, comecei minha carreira de figurinista aceitando o desafio de assinar os trajes para um espetáculo de dança, ao mesmo tempo em que encerrava um pequeno ciclo como ator de um grupo de teatro amador – volto aqui a este momento, muito pertinente para a minha formação como

artista.

Apesar de ser um coletivo de jovens com bastante entusiasmo e pouca experiência, estávamos quase todos comprometidos com a ideia de nos profissionalizarmos, e assim, muitas das minhas companheiras nesta jornada atualmente seguem suas atividades profissionais como atrizes, cenógrafas, produtoras culturais, encenadoras, professoras de teatro e figurinistas.

E assim, eu também me tornei um profissional no campo de atuação do figurino.

Era uma caixinha de madeira com uma tampa gaveta, que ao puxá-la, deixava desvendados uns carretéis coloridos, pedaços de vidrilhos, dedais de metal - um de porcelana branca, o que eu mais gostava - bobinas, agulhas espetadas feito lanças em toda sorte de retalho, tudo parece banal, mas para aquele menino era como abrir portas para um outro mundo.

Este ato de abrir a caixa de costura, assemelha-se ao um outro abrir caixas, agora de lápis de cor; ao empurrar a tampa, também gaveta de papelão, o que se desbravava era um quintal cromático.

Passando parte da minha infância imaginando e desenhando roupas, entre o universo tátil da costura e o da expressão gráfica que os desenhos possibilitam, aceitei sem pestanejar o convite de Edu para desenhar o figurino de seu primeiro solo de dança, que estreou em outubro de 2006, “Judite quer chorar, mas não consegue!” é um espetáculo que fala de uma lagarta que se recusa a voar como borboleta,

negando a metamorfose como processo de transformação.

Creio que nesse trabalho já continha, embrionariamente, aspectos importantes desta pesquisa.

Lembro-me do que Edu disse sobre o esboço que lhe apresentei, de que pela primeira vez em sua trajetória de quase dez anos como dançarino profissional desenharam seu corpo com deficiência num croqui de figurino, desvencilhando da lógica bípede, homogeneizante, pois toma o corpo sem deficiência como uma norma, um padrão a ser reproduzido por todos os corpos.

Desse modo, me parece legítimo atacar a uma estrutura hierarquizante, na criação da cena, rebelando também contra uma padronização dos nossos métodos e procedimentos artísticos, que reflete também na maneira como lidamos com a imagem de um corpo em cena.

Ao falar de imagem do corpo devemos ter sempre em mente que não queremos evidenciar a primazia da visão como percepção do mundo - imagens podem ser entendidas também no mesmo campo complexo e relacional, do sujeito com suas experiências no mundo (BITTENCOURT, 2012), imagens podem ser também sonoras, táteis, olfativas, gustativas, cinestésicas, intuitivas, provém da memória, como um cheiro específico que provoca uma rede de lembranças, imagens como afeto, sensações, rastros de presenças e ausências.

são muitas as paisagens que vão bordando o meu trabalho e esse é um pouco do repertório de lembranças, sensações, estados, emoções, coisas que tramam o tecido de minha memória de artista-pesquisador, como uma espécie de ação muito ligada ao trabalho da (o) figurinista, a costura é uma espécie de ponte, que une partes - muitas vezes de naturezas muitos diferentes - num gesto de idas e de voltas pelas tramaturas. Assim, a narrativa desta pesquisa começa com um ponto, não exatamente de partida, mas também com pontos-ponte com a intenção de borrar as geografias: quintais, jardins com girassóis, pedal da máquina de costura de minha vó, chão de giz, danças para apagar chão, frestas de cinema, papéis rasurados, confetes resgatados da lixeira da escola, pimentas, visões de bailarina, cidades inteiras de lápis de cera, caixinha para guardar segredos, sempre fui apaixonado por papel celofane, a areia é cor de laranja, álbum de figurinhas, cavalinho azul, colcha de tacos, tapete de tirinhas coloridas, almofada de crochê, colchão de noiva, velas de aniversário, gato de Alice, a parada de ônibus no bar de Taí, aquela que tem o mesmo nome do guaraná, se lembra? a gruta da mangabeira, o caminho de pedra para a cachoeira, cheiro de pólvora na noite de São João, o casaco tem um desenho que ascende, um bombom que chamava AlôDoçura, se a gente colocar um lápis de cor um atrás do outro onde chegar? a primeira carta endereçada para o mundo, uma carta escrita no mundo endereçada para casa, xou da xuxa, qual a borracha tem o melhor cheiro, manga verde com sal, festival, confissões

de adolescentes, a hora da estrela, papel de embrulho, azul piscina é a cor predileta, caruru dos sete meninos, queima da maria branca na festa do padroeiro, o vestido branco não pega fogo, chegou um circo com o globo da morte, então é assim que começa o tricô, o ponto é muito simples, você pode variar as texturas e emendar as cores, espanto, a hora da estrela, chá de cogumelo no meu nariz, tardes de cansaço, magamalabares, cabelo ao vento, gente jovem reunida nas esquinas, para aqui, você saberá que estarei lá quando eu acender um isqueiro da plateia, olha a barata, perdi minha montagem humana, paixões segundo G.H., vermelhos, sagrado coração valha-me

Se pressupormos que o figurino para se realizar depende sempre do compartilhamento de informações com as (os) espectadoras (es), são esses pontos-pontes que utilizo para a tradução dos trajes de cena, num jogo duplo com quem vê, lê, toca, ouve, sente – sim, tudo isso para considerar um possível entendimento de espetáculo como uma obra artística aberta, onde a participação ativa do público é fundamental para seu sentido.

Voltemos agora para as questões que nos trouxeram até a intenção deste ensaio. Desde o início, eu observava que a função criativa da (o) figurinista corresponde a uma zona híbrida, entre as artes, moda, indumentária e história, numa linha muito tênue que separa a intenção de mimetizar e a de organizar um conjunto de informações e signos diversos na criação.

Uma (um) figurinista que se empenha nesta atividade, procurará em seus projetos manipular informações muitas diversas, de modo a interferir na imagem dos corpos em cenas e oferecer à recepção arquétipos identificáveis, no nosso repertório cultural. Mesmo se tratando das encenações contemporâneas, onde a implosão dos imperativos de uma narrativa linear é um vetor importante de criação, cabe à (ao) figurinista o papel de criar toda uma rede de significações passíveis à decodificação das pessoas espectadoras.

Conforme enunciamos anteriormente, algumas ações criativas se sucedem neste percurso, com variações levando em conta aspectos específicos de cada trabalho, mas de forma

geral seguem esta cadeia de acontecimentos: leitura do texto ou argumento; elaboração do painel de referências; estudo de cores, texturas, tecidos; desenho dos croquis; confecção das peças pilotos, dentre outras providências entre o ateliê e as salas de ensaio.

É comum que as tomadas de decisão que resultam nos rumos que o figurino irá perseguir sejam compartilhadas com a equipe: direção, cenografia, iluminação – também seguindo esta sequência numa linha hierárquica, muitas vezes.

E, por falar em tomadas de decisões, é interessante para nossa reflexão, desvendar alguns mecanismos de poder que estão presentes nas relações que se configuram no processo de criação. É que, de algum modo a (o) figurinista é a (o) profissional responsável por uma assinatura ou autoria, cabe sempre a esta (e) o papel de definir as aparências de um corpo em cena, ainda que em consenso com a encenadora (r), e ou a equipe técnica.

Estamos diante de uma função/lugar dentro da estrutura de criação das obras. A problematização das questões sobre as hierarquias parece fundamental, na medida em que se deseja avançar estratégias do fazer que reconheçam as subjetividades das forças que se movem neste campo.

Na trama complexa da criação de um espetáculo, por vezes, o figurino é desenvolvido em paralelo ao trabalho de criação da cena, e a (o) figurinista pode entender que o ciclo de seu trabalho está fadado a terminar assim que os corpos atuantes estiverem devidamente trajados, de acordo com os

desenhos iniciais de seu projeto.

O encontro que se deu entre mim, Edu O. e Lucas Valentim¹⁰ no ano de 2010 para a criação de “Odete traga meus mortos” gerou muitas reflexões a este respeito, as quais contribuem para as questões abordadas neste ensaio. Este processo significou para mim uma reconfiguração profunda no rumo que meu trabalho tomou como criador. Recordo do meu espanto, mas também da minha alegria de participar de um processo criativo tão aberto como aquele, onde a arte e a vida se flertavam a todo momento, melhor dizendo, são indissolúveis.

Participei de todo o processo de criação do espetáculo tomando chá com Lucas, Edu e Odete. Enquanto os meninos trocavam “confissões para Odete”, que eram pequenas cartas e bilhetinhos escritos diariamente e que acabaram constituindo uma metodologia de criação dramaturgica do espetáculo, eu me sentia como uma visita a espreitar o cotidiano destes artistas, a testemunhar cada farelo de biscoito que caía na toalha, a xícara que era transbordada sem querer, o açúcar que ia se extinguindo com o passar dos dias.

Mas longe de ser apenas um observador das ações, neste momento eu ocupava uma posição que privilegiava o meu trabalho de figurinista, a proximidade com estes artistas e seus modos de criação puderam influenciar fortemente o meu processo, e a minha confissão para Odete foi sendo tecida

¹⁰Artista da dança, performance, pesquisador, professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia- UFBA. Co-fundador do Coletivo de Artistas Carrinho de Mão e integrante da Coletiva Desmonte.

numa proximidade também com obra, num impulso simultâneo, de pequenas nervuras que lembram em muitas partes do tecido humano, rugas, dobras, sistema venoso etc.

Hoje posso designar como uma prática do afeto, onde a confiança é um aspecto que nos guiou para a construção do espetáculo. Uma confiança no percurso, nas subjetividades, nas potências criativas, nos repertórios individuais e coletivos, uma prática que se dá num campo de segurança e sensibilidade.

De tal modo, que este mesmo campo promoveu a desprogramação linear das etapas de criação de figurino, normalmente resultando em muitas pranchetas de desenhos que serão analisados, debatidos e escolhidos cuidadosamente para seguir para a produção.

Tratei de costurar as memórias. À medida que ouvia as confissões trocadas, eu enrugava um tecido fazendo preguinhas que atravessavam umas sobre outras, criando uma textura diferente na superfície antes lisa do tecido. E, tudo isso, na presença dos dançarinos, deslocando a produção do figurino para a sala de ensaio.

De uma forma muito interessante, hoje, creio que Odete nos fez todos cúmplices de sua feitura.

Para mim, era importante também que as roupas estivessem ali confiando seus segredos, suas manchas, as cores desbotadas, os puídos, as histórias entrelaçadas nas tramas de seus tecidos. Afinal, as roupas, como as histórias, sobrevivem de alguma forma. Então, Lucas e Edu trouxeram

Em suas pesquisas no Grupo X de Improvisação em Dança¹¹, Fafá já explorava materialidade e espacialidade como potentes estímulos para a criação em dança, num espaço completamente aberto para o exercício da improvisação.

Em muitos aspectos, o Grupo X implode uma noção mais formal do trabalho de composição em Dança. Ao adentrar as salas de casarões antigos da cidade, ou até, as salas de aula da Escola de Dança da UFBA, ou mesmo vãos, praças e ruas para o encontro X, já temos em mente que estamos num estado continuado de performance, qualquer ação dentro destes espaços é dança, desde os gestos mais banais como beber água, comer uma fruta, tirar e colocar uma meia, sentar para descansar e recuperar o fôlego.

Um espaço aberto e colaborativo, com acordos numa perspectiva acolhedora, que leva em consideração as individualidades e estratégias pessoais utilizadas para responder aos estímulos da composição. Muito embora, estes acordos também podem ser burlados e até deseje-se que isso aconteça, provocando o que chamamos de “suaves mudanças”.

Eu sempre orbitava nos encontros X e pude vivenciar essas práticas criativas na experiência corporal, na ação e nos ambientes performativos que meu corpo movia. A improvisação

¹¹Fundado em 1998 pelos professores da Escola de Dança da UFBA, Fafá Daltro e David Iannitelli, inicialmente como projeto de extensão, mas também como um grupo artístico e profissional com projetos culturais no âmbito nacional e parcerias internacionais, como o programa de residência artística Euphorico em cooperação com a Cia Artmacadam, França.

adotada pelo X desafiou-me a adotar um lugar criativo que leve em consideração os múltiplos elementos envolvidos na dança, a relação intrínseca entre espaço, tempo e movimento na construção de sentidos.

Aqui cabe um comentário importante. Na minha observação, as escolhas referentes às imagens dos corpos atuantes, quando tomadas pela (o) figurinista sem considerar a experiência do corpo com relação ao processo de criação da cena, evidenciam, em algum grau, um exercício de poder. Desse modo, é muito provável se deparar com alguns incômodos nessas relações que ainda não sendo de todo modo arbitrarias, geram conflitos.

Longe de tentar encontrar justificativas, mas seguindo um impulso de refletir algumas causas, me arrisco a dizer que em muitas situações a (o) figurinista trabalha numa escala que corresponde a lógica da indústria, no sentido de uma produção material, no manejo de equipamentos apropriados, do uso das técnicas de modelagem, na carga horária que estabelece o ritmo de andamento do trabalho.

Dizendo de outra forma, a natureza de sua função permite estabelecer vínculos mais flexíveis com grupos, artistas e coletivos, obrigando estes profissionais a trabalharem em muitos projetos que ocorrem de forma simultânea, soma-se ainda o contexto de um mercado ainda escasso de fomentos e estratégias de manutenção financeira.

Esta constatação perpassa todo o meu trabalho como figurinista, mas também encontra semelhança em processos

criativos de muitas (os) profissionais das áreas das tecnologias do espetáculo.

Embora esse panorama não seja o centro de nossa atenção, os problemas que aqui orbitam oferecem alguns vestígios para o nosso pensamento sobre os procedimentos de criação. E está claro que existem muitos aspectos, inclusive de ordem política, da organização de todo um mercado de produção, o escopo das atividades profissionais, a sustentabilidade dos projetos culturais, dentre muitos, que influenciam o fazer artístico.

Mas o que nos interessa em particular é a descoberta de um padrão que se instala nos trabalhos – apesar das variações que acontecem em cada processo – dando continuidade às normatividades, quase como um regime disciplinar.

Não foi impensado o nosso impulso de iniciarmos este passeio com a sugestão do erro – que pode levantar algumas suspeitas, à primeira vista, mas que vai ganhando mais sentido a partir daqui.

Descosturar e recosturar a compreensão de figurino a partir dos conceitos de performatividade e dramaturgia

Um primeiro erro, um desvio da rota, também me possibilitou toda a reflexão sobre novas práticas, metodologias, desejo de buscar novos caminhos, novas zonas propícias à criação da imagem do corpo em cena, sem necessariamente a

utilização conceitual do figurino, como um referente. Recordamos o que nos diz Adriana Vaz Ramos:

Para ser um modelo ou um exemplo, algo precisa existir anteriormente a uma determinada criação, pois indica qual o caminho deve ser seguido, copiado, imitado. Em outras palavras, um modelo é algo que serve de referência para alguma criação. Por essas razões, entendo o figurino como o modo técnico de organização da linguagem caracterização visual de atores, que busca referência na realidade sensível das formas acabadas da natureza e funciona, no espetáculo, como índice de idade, localidade, época, fator social, etc. (2012, p. 90)

Então eis que, em determinado ponto dessa trajetória que agora estamos bordando nestas linhas, mais precisamente quando trabalhava no espetáculo “O Corpo Perturbador”¹², de Edu O., 2010, assumindo a função/lugar de figurinista – nesta altura, já com experiências anteriores –, um erro da rota no processo de criação das visualidades dos corpos atuantes pôde alargar todo um caminho para um possível entendimento das estratégias da criação das imagens dos corpos atuantes.

Neste espetáculo, Edu, artista da dança, aborda a sexualidade dos corpos com deficiência sob “a égide de um padrão estético rígido – que encontra na mídia seu grande construtor e mantenedor –, mas que, mesmo em pouca medida, ainda consegue ter seus dissidentes” (CARMO, 2019, p. 83).

Para mais informações sobre este trabalho:
<http://ocorpoperturbador.blogspot.com/>

Ao tratar das questões do corpo com deficiência através do desejo fetichizado, como as práticas do devotismo, Edu O. amplia também as fronteiras de sua discussão para os aspectos semelhantes que se estabelecem com estes corpos em outras esferas, como nas relações sociais, religiosas, políticas, culturais e artísticas (CARMO, 2019).

Para além da representação, este artista lança mão da performatividade da presença de seu corpo com deficiência exposto aos olhares, à espécie de um voyeurismo, um jogo complexo entre atração e repulsa que se instaura gradativamente com a (o) espectadora (r), à medida em que vai rastejando pelo espaço. Seu rastro por vezes, faz o mesmo desenho de sua coluna escoliótica. Essa qualidade de movimentação, rastejante, ondulada, oscilante, vibratória nos remete ao que André Lepecki fala:

[...] descobrimos um chão ontopolítico que não é plano ou estável, mas incessantemente trêmulo e assolapante. Qualquer um que reconheça estar movendo sobre esse chão já oferece uma perturbação cinética fundamental da ontologia – uma perturbação temporal e geométrica da forma e do ser. Sob o efeito sismológico, tanto o ser, quanto o corpo e a figura sofrem uma indistinção radical. (2017, p. 161)

Portanto, meu empenho inicial como designer dos “trajes de cena” estava focado em criar um adereço que pudesse evocar os costumes de fetiche, e estender as pernas do dançarino, criando uma imagem desproporcional, mas ao mesmo tempo, pudesse modificar os movimentos no rastejo. É evidente que na intenção desta criação, ainda é possível

identificar os modos de criação do figurino, mais próximos de um sistema de caracterização, porém, sem recorrer a ideia do descolamento do figurino com o corpo-atuante, ou como representação ou tipificação. Assim, Amabilis Silva sublinha:

A caracterização feita pelo figurino, colada ao corpo do ator, transformando-o e, além disto, não fazendo distinção entre ator e personagem pois não se trata apenas de não fazer distinção entre corpos, senão do próprio self.(2010, p. 31)

Nesta perspectiva, a autora fortalece o debate, ampliando a conceituação de figurino, e oferece importante pista para o desdobramento desta pesquisa:

Destaco ainda, que a noção de figurino-penetrante não permite a leitura isolada do sujeito e do objeto, uma vez que compõe uma única matéria. É possível pensar num espaço “entre”, ou em zonas de intersecção, causadas pelo que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de desterritorialização e reterritorialização. Se me coloco como sujeito, coloco-me como penetrada pelo objeto, e me desterritorializo para me reterritorializar, o mesmo acontece com o objeto. (2010, p. 16)

O adereço que consistia numa bota/prótese que estendia as pernas de Edu em aproximadamente um metro, costurada em couro rústico de cabra com pelos, ao desviar dos desenhos referenciais, que tinha a pretensão de funcionar quase como uma bula, apresentou a rudeza que o trabalho necessitava e que eu não tinha dado conta até então, preocupado com um julgamento valorativo e racional.

Em certa altura deste processo, eu não poderia imaginar que um erro, uma falha na produção do adereço, pois o resultado burlou os croquis, o desenho técnico, teria o efeito de implodir todo um pensamento acerca do meu trabalho de figurinista que até então estava centrado num programa linear, automatizado, que mantinha e repetia as hierarquias na criação.

Em nada o erro provocado pelo artesão encarregado na confecção deste objeto sabotou a obra, ao contrário, toda esta experiência nos faz pensar no terreno instável e provisório que é a autoria.

A lógica de controle do projeto referencial, criado anteriormente à materialidade posta em relação com o corpo atuante, não me permitiu o entendimento que esta mesma matéria do calçado e os métodos rudimentares de sua construção eram uma demanda do trabalho, fazia parte da sua própria natureza, como um ato performativo.

Faz sentido a nossa proposição inicial de errar como figurinista quando pensamos também no lugar destinado ao performer no vasto terreno da criação. Um dos aspectos fundamentais da criação neste campo é a desarticulação e questionamento daquilo que é dito como “natural” (FABIÃO, 2013).

A ação é o comando para a instauração do real nas performances, nada é fictício, nada representa, tudo é apresentado, objetos, ações, seres, escritos, tempo, lugares, memórias, rastros, comidas, afetos - tudo é articulado numa indissociabilidade com o presente.

Empreender uma aproximação entre criação das imagens dos corpos atuantes e as ações performativas é também mover as fronteiras dos lugares/funções, das quais já falamos anteriormente. Lembramos do que a pesquisadora de dança Jussara Setenta fala:

[...] investir em estratégias variadas que têm em comum o fato de provocarem, no corpo que dança, o questionamento, entre outros, de uma fazer baseado, por exemplo, em uma correspondência biunívoca entre som e movimento, em figurinos-personagens, no cenário invólucro, na iluminação climática baseada em efeitos, no uso ilusionista do palco italiano. (2008, p. 86)

Ao mirar a minha trajetória de figurinista aceitando a ideia de erro como uma lente para esta investigação, o que pode restar como identidade, como transmitir as experiências de criação e como convencer outros artistas a atravessarem essas zonas sem definição, sem enquadramentos e molduras?

Até certo ponto, é esperado e requisitado da (do) figurinista que ela (ele) assuma as rédeas da autoria da imagem dos corpos em cena, como abdicar desta função e oferecer algo em troca? E, para aumentar ainda mais a instabilidade deste solo, se a (o) figurinista oferecer algo não tangível, que não pode abrigar o corpo, como uma veste? E, se tudo o que se pode entregar é algo inacabado, provisório, como um acontecimento, uma experiência fadada a uma durabilidade no espaço-tempo?

É que neste sentido, uma (um) figurinista toma uma posição errante na criação da cena e isso em nada pode ser interpretado como uma negligência, ou uma recusa à criação. Ao contrário, essa tomada de lugar representa um

posicionamento estético-ético-político, por todas as razões do desmonte de uma cadeia de hierarquias e hegemonias que anteriormente propus exemplificar.

Tudo isso nos faz recordar e ressoar as palavras de André Lepecki, no artigo sobre dramaturgia “Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgias da dança” (2016), por acreditar também que as atividades ligadas às imagens dos corpos em cena apresentam proximidades, por vezes até se confundem com as dramaturgias da dança, sobretudo a partir das décadas de 1980, onde a figura da (do) dramaturgista cumpre um papel de colaboradora (r) ativa (o) e tece toda uma lógica na relação de sentido dos materiais em cena:

No caso da dança, a dramaturgia decorre da aceitação de como todos os elementos (pessoais, corporais, objetais, textuais, atmosféricos) poderão estar já criando eventos. É uma questão de compreender sua modulação, de escolher as qualidades adequadas ou inadequadas da peça porvir. A modulação de um gesto; a modulação de uma cor; a modulação de um poema, a modulação de um objeto, a modulação de uma fisicalidade ou cadência específica de um bailarino. Não há como tratar de todas essas modulações senão por meio de uma rigorosa errância. (2016, p. 72-73)

Então, um novo modo de trabalho se estabelece na criação e faz surgir a iminência da presença da (do) dramaturgista da dança. Estamos falando do momento particular em que a encenação contemporânea abdica de sua gênese baseada no texto, no enredo, na técnica, no argumento, para ser composta numa rede de elementos aparentemente dispersos, mas com conexões provocadas pelo contexto de cada obra.

Assim, as novas dramaturgias adentraram numa zona provisória, uma espécie de “*campo heterogêneo de dispersão*”¹³ específico de cada singularidade autoral” (LEPECKI, 2016, p. 74). Ao invés de encontrar respostas para preencher o espaço de criação, cabe neste processo a descoberta dos comandos performativos de cada trabalho.

Recolher pistas, mapear ações, reunir os dispersos, possibilitar a emergência de forças criadoras, interações, relações entre corpos e materialidades, observar todo o território onde se instaura o processo criativo, apaziguar e ou gerar conflitos, tudo isso parece estar contido neste desejo de composição de uma obra, cada elemento constitui uma performatividade, uma vigência da presença.

Neste vagar, neste caminhar errante pelos acontecimentos que envolve o ato de criar, no qual faz sentido a colaboração entre artistas e dramaturgistas. E, para o recorte desta pesquisa, interessa-nos realizar uma costura entre as funções do figurinista com as práticas dramatúrgicas, ambas produzidas no processo de estruturação do espetáculo. Considerando o que nos diz Ana Pais:

[...] a dramaturgia está implícita em todas as escolhas do espetáculo, possui a qualidade criminosa de transgredir as leis do visível (o centro) através de renovadas articulações de sentido (periféricas) e participa na acção comum que constitui, quer o processo criativo quer o discurso dos variados materiais cênicos. (2004, p.77)

¹Mantemos o grifo do autor.

Por um pensamento análogo à dramaturgia que opera não mais pelo comando textual, do campo específico da escritura, podemos compreender que a atividade de criação das imagens dos corpos trabalha agora por outras vias - não tanto pelo imperativo da necessidade de vestir, de envolver e de cobrir os corpos.

O encadeamento das ações no espaço tempo, desarticula as fronteiras entre os elementos da cena, (des) hierarquizando-os. Toda ação é criadora, instaura um acontecimento, que resulta em performatividade, ao fazer-dizer, que aqui não necessariamente recorre ao recurso verbal. De acordo com a pesquisadora Josette Féral: “O performer não constrói signos, ele faz. Ele é na ação, e o sentido emerge do encontro de todos os fazeres” (2015, p. 141), e ainda “Nada é fictício. Os objetos, as ações, os seres, o tempo mesmo são reais” (2015, p. 141).

É neste campo complexo e vaporizado de acontecimentos que se estabelece o desejo de autoria, não mais centrado pelas mãos das (os) figurinistas.

Pode ocorrer que esta ideia pareça um tanto paradoxal, e não se trata de tornar inviável a contribuição deste profissional, mas analisar tudo isso com atenção, nos faz pensar a necessidade de reposicionar modos de criação em figurino, atribuindo a estes um aspecto transgressor, no que se refere a representação, possuindo efeito do ato performativo.

Como encontrar o início deste novelo que nos envolveu até aqui?

Como começar uma pesquisa? Uma pesquisa se inicia? Como encontrar o início deste novelo que nos envolveu até aqui? Se for necessário atribuir um início desta linha, mesmo que em novelo, diria que comecei a dançar essa prática como pesquisa no encontro com estas (es) artistas, fundamentais para que eu pudesse entender a arte como um campo de produção de conhecimento, capaz de promover rasuras nas lógicas hegemônicas, excludentes, subalternizantes.

De modo que não saberia precisar com exatidão quando que a pesquisa ganhou corpo. Além do mais, o ato de criação já é em si uma investigação que atravessa múltiplos saberes.

Penso que os interesses que fui orbitando ao longo da minha trajetória de artista me colocaram de frente para questões da experiência corporal. Retomo a lembrança do meu processo de profissionalização nos primeiros anos da década de 2000, ainda na cidade de Vitória da Conquista, no interior baiano, junto ao grupo de teatro onde atuava como intérprete. Ao iniciar o meu percurso de figurinista, meu corpo já tinha participado de alguns laboratórios de criação e eu não pude apartar esta experiência do meu trabalho.

No cruzamento de tantas linhas na vida, em 2019 ingresso no curso de Mestrado Profissional em Dança, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia-UFBA. Desde 2017, influenciado pelos encontros com o Grupo X de Improvisação em Dança tenho me inserido e investido minhas criações no terreno da performance, e, assim as questões e problematizações que a pesquisa trazia, fluíram para a elaboração de quatro trabalhos artísticos e este livro de artista,

consolidando a investigação, propondo uma reflexão sobre os limites do figurino, enquanto linguagem e a necessidade de ampliação conceitual.

Realizei a primeira intervenção “Estudos para vermelho (2019) no primeiro semestre do curso, reverberando essa produção em um vídeo stopmotion que chamei de “Variação para vermelho” (2020), já no contexto da pandemia do Covid-19, quando o isolamento social nos impôs como uma condição, e a linguagem do audiovisual se apresentou como uma estratégia na continuidade do desenvolvimento da pesquisa.

Ainda em 2019, no contexto da estruturação da investigação, apresentei “Máquina de moer pimentas”, durante longos dez minutos eu me propus a mastigar pimentas, contudo sem engolir, apenas expelindo o excesso dessa massa, que escorre pela pele, deixando nela um rastro bastante pigmentado da mesma cor destes frutos, em parte pelo contato físico desta materialidade e outra parte pela reação química que estimula a vermelhidão da epiderme.

Para mim, esta é uma ideia que mais radicaliza e questiona a noção tradicional de figurino, como invólucro do corpo, rompe com a dualidade dentro e fora e diluí a objetualidade, pressuposta como um elemento da caracterização e da composição das imagens dos corpos em cena.

“Quem precisa de figurinista?” (2020) é uma performance que se deu em um campo expandido da arte, desmitificando a presença corporal do artista no espaço. Uma escrita performativa de quatro anúncios em um jornal de grande

circulação no estado da Bahia, oferecendo serviços atribuídos ao figurinista, se constituiu como um jogo de palavras que criava lacunas para o alargamento da proposta feita às (aos) leitoras (res) que tinha a intenção de iniciar um diálogo, o qual possivelmente desdobraria na constituição de um quadro comparativo da identidade profissional da (do) figurinista sugerida pela pesquisa com outras identidades sedimentadas, ao longo do tempo.

É preciso dizer que essa performance, também desenvolvida no contexto pandêmico, utilizou-se destes recursos compositivos também como uma forma de garantir a continuidade do estudo.

A (o) leitora (o), que ao aceitar o convite de percorrer essas páginas, chegou nesta paragem, este livro é uma tentativa de compartilhamento dos processos de artista, das materialidades, das ideias presentes no fazer. Embora a palavra borde todo o material - não poderia prescindir da escrita para costurar esta relação com você que me lê -, por outro lado, desejo que a palavra não crie uma hierarquia. Isso seria um paradoxo, difícil de conciliar.

Estudo para Vermelho

Uma massa movediça de balões vermelhos pigmenta pele e paisagem, transforma a imagem do corpo expandindo sua silhueta pelo espaço. O ar que modela e dá forma à estrutura delicada do balão é o mesmo que circula e infla os pulmões do performer, não sendo possível entender o corpo na lógica dentro-fora. Enquanto desloca seu corpo, sua imagem sofre alterações, deixando rastros de cor pelo ambiente, uma lembrança de sua presença.

Ficha Técnica

Concepção e Performance: Nei Lima

Orientação: Rita Aquino

Fotos: Aldren Lincoln

Varição para Vermelho

“Varição para Vermelho” retoma a ideia original da performance “Estudos para Vermelho” iniciada em 2019, que investiga a relação corpo-objeto-ambiente. Esta intervenção procura dialogar com outros suportes, como a fotografia e o stopmotion como estratégias de criação de performance, no contexto de isolamento social, provocado pela disseminação do vírus Sars-Cov 2, causador da Covid-19. Nesta variação, aborda-se a imagem como movimento, a proliferação e contaminação dos objetos, que borra os contornos e questiona as fronteiras entre corpo-espaco, dentro-fora, estático-móvel.

Ficha Técnica

Criação e Concepção: Nei Lima

Orientação: Rita Aquino

Captação das Imagens: Edu O.

Colaboração Artística: Rafael Alves



Máquina de moer pimentas

A revolução industrial introduziu a máquina no convívio dos homens, ao ponto de não ser possível pensar a vida moderna sem a sua presença. Máquina de escrever, de lavar, de costurar... tudo que outrora podia ser realizado pelas mãos, ganham hoje o auxílio de sua mecânica.

Muito embora, para acionar as funções é necessário o gesto das mãos. As máquinas são projetadas para parecerem independentes, mas estão fadadas ao movimento de ligar e desligar botões, é o corpo humano que faz a engrenagem rodar, sem a presença do homem as máquinas não passam de meros objetos.

A mão acoplada à máquina dispara o circuito, enquanto avança nos seus objetivos, ela dança em seus trabalhos, segue o fluxo dentro de seus padrões: corta, tritura, mistura, expele...

Os mecanismos deslizam, desde que bem lubrificados, azeitados impedem o atrito das peças dentro do sistema. Apesar disso, o tempo é inexorável e decreta o desgaste como destino de todas as máquinas, corroendo as estruturas, fazendo ranger os metais, reduzindo a utilidade, desprogramando suas funções, o acúmulo das horas desmonta a máquina.

E, é justamente neste ponto de intersecção, entre produção e corrosão, que gostaria de trabalhar algumas ideias: mãos, dedos, tubo digestivo, pele, hormônios, dentes, saliva,

pêlos, gengiva, lábios, garganta, unha, mamilos, peças-pedaços de uma máquina de triturar pimentas. Lançar mão do recurso de dissecar o corpo, aqui, não exatamente como estratégia de dividi-lo, mas para vivenciá-lo em cada uma de suas partes, na experiência da reintegração provocada pela performance.

Em 03 de dezembro de 2019, numa segunda-feira ensolarada - dia da semana atribuído aos rituais de Exu - eu completei 35 anos e minhas mãos suavam de ansiedade. Naturalmente, aquela era uma data importante, por ser meu aniversário, mas o motivo da transpiração era outro, sentado confortavelmente num dos cantos de uma sala, pernas dobradas, tronco nu, deixando cair sobre meu colo um najé¹⁴ farto de pimentas, estava pronto para começar a performance “Máquina de moer pimentas”, no contexto da finalização de mais um semestre do mestrado profissional.

Embora as pimentas não estivessem completamente à mostra, pois uma das minhas mãos espalmadas cobria o conteúdo do prato de barro, algo parecia indicar um ritual palatável, a qualquer momento um comando poderia destravar aquela imobilidade e iniciar a degustação. Nenhuma palavra e nem ao menos um balbucio era capaz de ser emitido pelas minhas cordas vocais, a outra mão invadia a boca e a fechava como um lacre.

O leve rumor dos passos, das vozes, das cadeiras sendo arrastadas levemente pelo chão da sala de aula foram se se misturando com outros ruídos que só eu conseguia ouvir: as batidas de meu coração - como um motor pronto para a ignição - misturadas com a ressonância dos risos maliciosos de garotos,

¹⁴Prato ou vasilha geralmente feita de barro, muito utilizada nos rituais que envolvem o preparo e a oferenda de comidas, nas religiões de matriz africana.

resgatadas da memória precisa de outra tarde.

Há pelo menos 30 anos atrás, na cidade onde eu nasci, Brumado, localizada no Sertão da Bahia, aconteceu uma das experiências mais traumáticas da minha vida, que produziu muitos efeitos ao longo dos anos. Uma leva de meninos atravessaram a rua em minha direção, enquanto um deles segurava meus braços para trás os outros começaram a esfregar pimentas no meu rosto, boca, língua, garganta, o som que antes parecia um burburinho, foi aumentando de volume em meus ouvidos e logo se transformaria numa onda sonora de insultos e xingamentos: Viadinho!!! Mulherzinha!!!! - misturados com estridentes gargalhadas.

Estas palavras - e mais ainda o contexto de sua enunciação - provocaram em mim um efeito semelhante ao das pimentas que eram esmagadas contra meus lábios, elas continuariam arder ainda por um longo período. Não era apenas rivalidade entre crianças, mais do que isso, era um infortúnio em todos os graus de violência física e simbólica, com o qual eu me deparava, talvez, pela primeira vez e que se repetiria em outras ocasiões, associadas à minha homoafetividade.

No imaginário machista que perdura ainda hoje na nossa cultura ocidental, comer pimentas pode significar uma “prova de fogo” que atesta a masculinidade de quem é submetido a esta atitude e reitera a identidade hegemônica de ser “homem”, heteronormatizante.

A alavanca auxilia o difícil trabalho de mover objetos com pesos descomunais. Sentado no chão de madeira da sala, as

pimentas pareciam pesar toneladas sobre meu colo, a mão escava lentamente a vermelhidão desses frutos ardentes e subia o meu tronco num movimento mecânico que lembrava uma alavanca.

Depois, a máquina segue seu trabalho de moer pimentas, obstinada no seu objetivo, produz um suco vermelho de casca, polpa e sementes. Porém essa máquina explode o vômito silencioso, transborda por não caber mais, espalha silenciosamente, por uma reação química e física, seu tom rosáceo intenso na pele.

Desprovido de qualquer invólucro que cubra a pele, a imagem do corpo em cena vai sendo transformada, no espaço tempo performativo. O figurino perde qualquer sentido de objetualidade, é claro, que podemos também dizer que a pimenta que cobre o sexo e faz às vezes de um traje de cena, mas também é perfeitamente possível problematizar este elemento como uma presença, na performance, possuidora de uma “alteridade” substancial e que está em diálogo com o corpo de modo complexo, alterando sua imagem.

Parece que a saída para uma definição do figurino neste campo relacional e complexo é considerá-lo também como ação, acontecimento e performatividade, ou seja, geradores de mundos, de realidades. Investir na imagem corporal em cena como um ato performativo.

Dentes, Saliva, Suor, Poros, Lábios, Lágrimas, Pelo, Pele, partes de uma máquina que nos serve de metáfora apenas no limite da funcionalidade. Outro giro é proposto, um giro que desmonta a maquinaria das estruturas sociais rígidas e

tomadas como universais.

Numa operação de trituração e desmonte destas mecânicas, apropriando de sua própria qualidade para ruir, enferrujando seu sistema. Assim, também me aproprio das pimentas, que anteriormente foram utilizadas para o ritual de punição, de sanção por ser uma criança afeminada, atualizando a mastigação num rito quase antropofágico, me alimento simbolicamente das propriedades deste fruto, de cura e de obtenção de forças mágicas, energia, vida.



Quem precisa de figurinista?

Quem já precisou abrir as páginas de um jornal para procurar algum serviço de utilidade pública entenderá sem dificuldades a minha intenção de publicar anúncios nos classificados de um jornal, oferecendo-me como figurinista, apesar de nosso tempo extremamente virtual contribuir para um certo desuso desta mídia. Embora, não quero estimular a falsa oposição entre os meios de comunicação físico e digitais.

Agora, a (o) leitora (r) que me acompanhou até aqui, poderá também achar estranho que eu recorra a este meio para anunciar os serviços de criação de figurino, justamente no momento em que estou refletindo sobre estas práticas numa perspectiva expandida, e com isso, alargando as noções do que é o trabalho de um figurinista dentro dos processos artísticos.

Começo essa seção explicando melhor o meu propósito. Mas antes, quero chamar a atenção para o título deste trabalho “Quem Precisa de Figurinista?”, não é difícil achar uma certa ironia nesta pergunta, e a medida em que encontramos os classificados nos quatro domingos, entre outubro e novembro de 2020, vamos dando conta da diversidade desse campo de atuação, a ponto de não ser possível fixar uma identidade profissional muito precisa e é sobre esta hipótese que vamos trabalhar a partir de agora.

O jornal é um confidente de uma época, um guardião dos acontecimentos diários. Alguém que se interessa por um

determinado período pode recorrer a este cronista incansável para que este revele segredos sobre o passado.

Imaginemos, então, que estamos num futuro a escavar vestígios de outras eras, ao nos depararmos com um caderno de jornal, seria possível desenhar todo um quadro daquele cotidiano, e mais ainda, se atentarmos para os classificados, desvendamos uma rede de câmbios e transações comerciais, traçamos uma economia em torno das ocupações, trabalhos e ofícios existentes em determinada região.

O noticiário grafa a pele do tempo e o escrito faz perene os dias, é o texto que desenha a silhueta humana revelando a sua atividade, mesmo sem a sua presença imediata.

Tomamos o jornal como metáfora do tecido social, da rede de informações que circulam as impressões do real, do existente, daquilo que se elegerá como fato noticiável que perdurará na memória coletiva, e, a partir disso se tece o fio de história para esta provoc(ação) artística, que designamos como anúncio-performance-manifesto: “Quem precisa de figurinista?”.

Ao mesmo tempo, com uma linha muito fina costura-se o real e o ficcional com esta ação.

A linguagem publicitária do anúncio é uma armadilha em busca da captura do leitor, não se trata exatamente de uma oferta enganosa, mas o contorno das palavras aqui agrupadas abre uma larga fronteira num campo semântico, anunciando possibilidades de diálogo.

Ao colocar estas ideias em percurso, as páginas amareladas do jornal são matérias que mantêm vivo o acontecimento, a ação repetida no espaço tempo gera o

movimento da energia gestual, ritual, cíclica, de pensamentos. Há um fluxo de troca e interação, que perpassa pelo corpo: escolher as palavras, providenciar a publicação nas datas certas, escrever o e-mail, pagar pelo espaço de inserção do anúncio, deslocar até o jornaleiro, comprar, pegar o jornal, abrir, cheiro, som, leitura, esperar pelo contato de alguma leitora (r), espectadora (r).

Ainda que possamos reconhecer em tudo isso a banalidade gestual da vida cotidiana, o conjunto das ações repetidas modelam um rito, que tem a ver com a aprendizagem particularidades e especificidades de uma função social, que a difere das outras. Paradoxalmente, é justamente a essa identidade, reforçada pelo discurso aparente no jornal, que se dirige a sutil ironia, acentuada pela questão “quem precisa?”

Lançada a pergunta, reiterada a cada domingo, somando quatro edições seguidas, não se pretendia chegar rapidamente à uma conclusão, a cada publicação um novo jogo de palavras era ofertado. Talvez, o mais importante nestes pequenos textos é um sutil convite para a conversa, sugerido pela descrição do e-mail, contato: *falecomfigurista@gmail.com*

As palavras escritas nestes pequenos anúncios buscam um outro, com quem partilhar impressões, mas também um outro modo de (re)existir como figurinista. Um outro que pode se apresentar num espaço fictício e virtual, proposto pela obra ao lançar ironicamente a questão no jornal, com toda a ambiguidade que o anúncio demonstra.

Recordo-me daquilo que também posso classificar como um primeiro ritual fundante do que eu viria a me tornar,

enquanto profissional, ao descosturar uma camisa e me costurar figurinista, em cada ponto feito no rastro de um outro que já existira ali.

Existimos, porque há sempre o outro, igual e diferente.

Curiosamente, este trabalho, desde a sua concepção inicial burla a ideia de presença física, evidenciando uma simultaneidade com a impossibilidade de convívio social, e, também recusa ações que foram pensadas para serem vistas, num local e horário determinado, expandido, assim a noção de espaço tempo para a performance.

Obviamente, não se tratava de uma oposição ou de uma ameaça a identidade profissional, talvez a saída para esse questionamento, fosse mesmo, ir alargando a cada tempo, o campo semântico da nossa atividade: figurino-expandido; figurino como dramaturgia dos materiais; figurino em um campo relacional, performativo, afetivo.

Entre anúncios de venda de casas, terrenos, planos de saúde, consultas espirituais, promessas de encontros pessoais, matrimoniais, produtos de sex-shop, vagas para comércio, indústria, serviços de cabeleireiro, taxista, carpintaria, serralheria, bronzeamento artificial, massagem relaxante, ganha relevo a questão.

Encaixada nos pequenos quadradinhos que dividiam cada seção dos classificados, vinha precedida pela classificação MODA, a meu ver ligeiramente mal conectada com o nosso tema, mas que também pode insinuar a difícil tarefa de ampliação deste debate, no qual os figurinos necessariamente não fazem parte deste fenômeno social, por mais instigante

que possa parecer o com o fashion, da criação ao consumo.

Ficha Técnica

Criação e Concepção: Nei Lima

Orientação: Rita Aquino

GARDEN MAINTENANCE
Experienced in maintenance work such as lawn mowing/blow it clean, trimming, garden, pruning of plants, hedges, planting and other maintenance and installation.
Location: West River RD

Are you looking for a realtor?
Maybe you just have some questions. Maybe you don't know what you want yet...

STUDENT LOANS
Do you need a Student Loan?
We provide all kinds of options to assist you financially. CALL US TODAY

MORTGAGE EXPERT
Residential & Commercial, Specialize in Residential Real Estate Finance & All Commercial Mortgages.

MODA
QUEM Precisa de Figurinista?
Figurinista para teatro, dança, cinema, performance arte, interseção entre linguagens artísticas. Contato: falecomfigurinista@gmail.com

GENERAL HELP WANTED
Seeking someone for general help, eg. filing, organizing, errands, answering emails. Must know how to type. \$10 per hour to start.

WEEKEND RECEPTION
We are seeking a general office assistant for Sunday afternoons between the hours of 1:00am to 5:00pm. \$12/H

NEW AD
GENERAL MANAGER
A non-profit social enterprise is seeking a full-time General Manager with business experience to lead and manage the focus of the work will be on sales, marketing. \$60,000 per annum.

Medical Assistant Training Online Classes. We want you to be successful. Just click the link and learn today.

ENGLISH CLASSES
English as a Second Language / Accent Reduction Instructor Lesson fees are: \$25/hr per person; \$20/hr per person for two students.

WEEKEND RECEPTION
We are seeking a general office assistant for Sunday afternoons between the hours of 1:00am to 5:00pm. \$12/H

GENERAL MANAGER
A non-profit social enterprise is seeking a full-time General Manager with business experience to lead and manage, the focus of the work will be on sales, marketing. \$60,000 per annum.

SALES ASSISTANT
We are looking for high energy, career oriented sales assistant who thrives in a fast paced environment. You must be able to multitask constantly. \$12/H

SENIOR ADVISOR ASSISTANT
A well established independent youth management organization is seeking a qualified Senior Advisor Assistant to join their team. \$40,000 to \$60,000 per annum based on relevant experience.

RECEPTIONIST WANTED
Our Clinic is looking for a receptionist that is looking to grow with our centre. This position is open for a driven, passionate and self motivated person.

CALL NOW
Sales Assistant
We currently have an excellent opportunity in our sales office, for more information about the company. See our website or send resume.

Word Processing Specialist
Our client is seeking a talented and experienced Word Processing Specialist to join their team for a short term project - a store.

MODA
QUEM precisa de Figurinista?
Figurinista com habilidades que pode contribuir na criação do projeto artístico, especialidades: dramaturgias do corpo, ação performática. Contato: falecomfigurinista@gmail.com

DANCE CLASSES
We offers an opportunity for private dance lessons. Students can register for classes and learn based on their specific needs and

TUTORS NEEDED
We are looking for highly skilled, motivated and dynamic individuals who have strong communication skills. Candidate must possess a love for teaching. \$12/H. U.S. is a must.

MODA
QUEM Precisa de Figurinista?
Figurinos; traje de cena; indumentária; adereços; design de aparência; estudo de imagem para corpo em cena. Contato: falecomfigurinista@gmail.com

ENGLISH CLASSES
English as a Second Language / Accent Reduction Instructor Lesson fees are: \$25/hr per person; \$20/hr per person for two students.

MODA
QUEM precisa de Figurinista?
Figurinos com diversas materialidades; impressões na pele, expansão no ambiente, fluidez de imagens fora e dentro do corpo. Contato: falecomfigurinista@gmail.com

STUDENT LOANS
Do you need a Student Loan?
We provide all kinds of options to assist you financially. CALL US TODAY

MORTGAGE EXPERT
Residential & Commercial, Specialize in Residential Real Estate Finance & All Commercial Mortgages.

NEED A SMALL LOAN
Do you need a loan? Do you need some cash fast? CALL US QUICKLY

BOOKKEEPING SERVICES
-Accounts Payable
-Accounts Receivable
-Bank Credit Card Reconciliations
Flexible rates starting at \$18 per hour.

MORTGAGE SOLUTIONS!
We provide complete Property Management, Leasing and Real Estate Services for Residential

OFFICE AVAILABLE
3 individual enclosed office space cubicles (with desks) at a great location, use of Boardrooms and general facilities. General Parking nearby. \$275/each
Location: Downtown

OFFICE AVAILABLE
3 individual enclosed office space cubicles (with desks) at a great location, use of Boardrooms and general facilities. General Parking nearby. \$275/each
Location: Downtown

LOOKING FOR INVESTORS
Looking for additional investors. Investments are primarily focused in Real Estate Market.

WE BUY HOUSES
HOUSES WANTED!!!!!! Need to sell your house fast? Have you been thinking of selling your house soon??

Free Property Seminar
Topic covered: buying procedures, tax issues, and property values. Seating is limited, so please REGISTER NOW!!!

REAL ESTATE
Home Inspection Service
3% off if you are a first time home buyer. Certified and Licensed Home Inspector. Call Now for 2015

MORTGAGE SOLUTIONS!
We provide complete Property Management, Leasing and Real Estate Services for Residential and Commercial Properties.

RENT TO OWN
If you cannot qualify for a traditional mortgage through the banks. NO PROBLEM!

TWO BEDROOM for \$505
Beautiful 2 bed/2 bath open floor concept condo comes with a lovely kitchen, charming living room w fireplace and balcony.

HOUSE FOR SALE
2 bed/2 bath open floor concept condo comes with a lovely kitchen, charming living room w fireplace. Now only Sale for 260,000\$

RENOVATED 1 BEDROOM
This great corner unit has just finished being renovated including new paint, flooring and appliances.

GARDEN MAINTENANCE
Experienced in maintenance work such as lawn mowing/blow it clean, trimming, garden, pruning of plants, hedges, planting, and other maintenance and installation.
Location: West River RD

MORTGAGE SOLUTIONS!
We provide complete Property Management, Leasing and Real Estate Services for Residential

MORTGAGE SOLUTIONS!
We provide complete Property Management, Leasing and Real Estate Services for Residential and Commercial Properties.

3BR - Single Family \$32,900
Single Family - 3 Bedroom / 1 1/2 Bath Property has been COMPLETELY RENOVATED!!!

RENT TO OWN
If you cannot qualify for a traditional mortgage through the banks. NO PROBLEM!

BUSINESS
MORTGAGE SOLUTIONS!
We provide complete Property Management, Leasing and Real Estate Services for Residential and Commercial Properties.

ATTENTION HOME OWNER
2 bedrooms Property has been completely renovated and is currently occupied!! Both tenants are currently on leases and each unit is rented at \$400.

EXCELLENT INVESTMENT
2 Family (DUPEX)- Both units have 2 bedrooms and 1 bath Property has been completely renovated and is currently occupied!! Both tenants are currently on leases and each unit is rented at \$400 and \$450.

COMMERCIAL LOANS
We will consider applications on the following property types:
• Multi-family construction
• Retail Centers
• Office
• Mixed Use

NO MONEY DOWN
We help home buyers to purchase their home with ZERO money down. call us today to put together a proposal for an offer on your property.

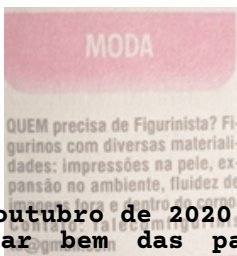
OFFICE AVAILABLE
3 individual enclosed office space cubicles (with desks) at a great location, use of Boardrooms and general facilities. General Parking nearby. \$275/each
Location: Downtown

LOOKING FOR INVESTORS
Looking for additional investors. Investments are

Domingo, 11 de outubro de 2020.

São 08 horas da manhã, o mar se pintava de azul no fim da rua, a cidade oscilava entre o sono arrastado domingueiro e o despertar de todo dia. Ainda nestas primeiras horas, eu me dirijo à banca a procura do jornal "A Tarde", um dos veículos de maior circulação da Bahia. O que me interessa particularmente na edição é o caderno de classificados "Populares". Com a gazeta fresquinha ali nas minhas mãos, tratei logo de abrir ansiosamente as suas páginas, até encontrar o anúncio-performance-manifesto Quem Precisa de Figurinista?... a mesma ação banal e cotidiana - sair cedo para comprar o jornal - se estenderá pelos próximos três domingos seguintes, e pela mesma razão...

... para teatro, dança, cinema, performance arte, interseção entre linguagens artísticas. Contato: falecomfigurinista@gmail.com



Domingo, 18 de outubro de 2020.

É preciso cuidar bem das palavras, enumerá-las corretamente, uma atrás da outra, para não faltar nenhuma atribuição da atividade do figurinista, ordenar o fluxo até o final do último domingo, tomar as providências necessárias para a próxima publicação, contar cada palavra, pagar por cada uma delas...

QUEM precisa de Figurinista? Figurinista com habilidades que pode contribuir na criação do projeto artístico, especialidades: dramaturgias do corpo, ação performática. Contato: falecomfigurinista@gmail.com

Domingo, 25 de outubro de 2020.
Não, não, até agora ninguém escreveu
de volta no e-mail.

Domingo, 01 de novembro de 2020.
Este é o primeiro dia de um novo mês,
o primeiro dia de uma nova semana. O
azul do mar está esplêndido, ao sair
de casa para ir à banca novamente,
pela última vez recolher o caderno
Populares, deu para ver o mar, é
engraçado como o recorte da rua
emoldura o mar, o jornaleiro ficou
curioso com a minha assiduidade
repentina e domingueira, me perguntou
se estava criando um filhote de
cachorro, achei engraçado a sua
curiosidade, bem agora é voltar para
casa mais uma vez, sem ter palavras
para providenciar, nem telefonemas
para fazer, verbetes para pagar, aqui
se encerra um anúncio...

MODA

QUEM Precisa de Figurinista para teatro, dança, cinema, performance, vídeo, televisão, seção entre linguagens, eventos, cas. Contato: falecomfigurinista@gmail.com

MODA

QUEM precisa de Figurinista? Figurinista com habilidades que pode contribuir na criação do projeto artístico, especialidades: dramaturgias do corpo, ação performática. Contato: falecomfigurinista@gmail.com

Arremates para recomeços

“Quem não sabe desenhar, não pode ser figurinista”, ouvi esta frase de uma colega, que é uma excelente figurinista, e passei dias pensando que havia algo de questionável, nesta convicção defendida tão enfaticamente.

Ora, estávamos de acordo que um bom desenho de figurino aguça a imaginação das (dos) encenadoras (res), iluminadoras (res), cenógrafas (os), costureiras (os), atrizes e atores, dançarinas (os), etc., mas também não poderia reduzir a atividade de figurinista a apenas esta, que é uma etapa de um processo criativo longo e complexo.

Naquela ocasião eu já tinha a comprovação de que em alguns processos até podemos prescindir de um croqui para apresentar ideias.

Este exemplo nos serve bem para ilustrar como predomina, ainda nos nossos dias, uma ideia programática e linear da criação no interior da cena. Esse pensamento tornou-se tão hegemônico que, geralmente, o tomamos como capaz de gerar uma identidade fixada na estrutura de uma arquitetura cênica.

Muitas vezes, ao compor uma imagem para cena, parte-se de um referencial que não dialoga com a alteridade deste corpo. Como se as imagens estivessem num estágio anterior, apartado da experiência, da memória, do afeto, do desejo etc., que perpassam os corpos.

Inicialmente, o intuito dessa pesquisa foi apostar numa problematização da nomenclatura figurino, no contexto das

performances.

Desconfiava de uma certa incompatibilidade conceitual, ao insistirmos na ideia do figurino, como um modo de criação, e a maneira inusitada e peculiar como a performance investia na imagem dos corpos em cena, privilegiando a ação, a imprevisibilidade e o provisório como elementos constitutivos destes invólucros corporais, às vezes, sem ser possível determinar os limites entre materialidade e corpo.

Como uma espécie de caminho por onde se erra em caminhada, a pesquisa e seus modos de produzir conhecimentos me levaram a tomar outros atalhos, desvios e rotas, igualmente interessantes. É que, quase como um destino inevitável, ao questionar o figurino, chegamos também num outro problema, que é a identidade profissional da (do) figurinista: um existe com relação ao outro, como dois lados de uma moeda.

Se a intenção, inicial, esbarrava nas questões sobre o figurino, entendendo este como uma noção incompleta, no contexto contemporâneo das performances, que lugar ocuparia a (o) figurinista, quais as atribuições que este desempenharia nos processos?

Não foi difícil encontrar uma saída para este impasse e tive o auxílio da dramaturgia, na contemporaneidade, como um campo estruturante do sentido do trabalho. A ideia da (do) figurinista como uma (um) dramaturgista, que acompanhará as (os) artistas no processo criativo, a (o) “outro (s)” participante, colaborativa (o), que preencherá este campo da imagem, tecendo os fios, visíveis e invisíveis, das relações entre corpo e

matéria. Tudo isso, se apresentou, nesta reta final, como possíveis desdobramentos investigativos, ainda que não se deseje encontrar respostas definitivas e acabadas.

Nesta perspectiva, se ainda insisto na utilização do termo “figurino”, pela simples razão de seu fácil reconhecimento na linguagem do espetáculo e da performance, parece também desejável localizá-lo no atravessamento de um campo expandido das artes, ou seja, transbordando outras possibilidades de sentido fora dos limites fronteiriços que atribuímos à criação, designando uma noção figurino-expandido.

Para criar as imagens dos corpos em cena, a (o) figurinista mobiliza e transita entre variadas esferas: materialidades, suportes, objetos, lugares, sensações, afetos, etc. Além do mais, é necessário considerar que os elementos trazidos no enlace de cada obra possuem existência, uma espécie de energia que converge para a criação artística. Claro que há sempre um investimento humano nesta composição, mas também, me parece urgente desconfigurar esse centro irradiador de ações, nos processos de criação, ampliando todo um espectro de presenças na criação da arte.

É difícil atribuir, como dito anteriormente, um início para essa pesquisa. As práticas artísticas somadas a uma reflexão pessoal, dialogada na prática profissional com outras (os) artistas, as estratégias adotadas na tentativa de criar figurinos num campo relacional e expandido, tudo isso são aspectos que foram se configurando ao longo dos anos e ganhando corpo para as práticas desta pesquisa, que se configurou em quatro

performances e essa coisa livro.

O que se tentou nestas páginas foi nada menos do que bordar um quadro sobre amizades, tanto teóricas, quanto artísticas. Afinal, se pesquisar é encontrar companhia, traçar proximidades entre distantes, um sentimento ambíguo entre o estar sozinho e a multidão.

Referências

- AQUINO, R. F. **A prática colaborativa como estratégia para a sustentabilidade de projetos artístico-pedagógicos em artes cênicas**: um estudo de caso na cidade de Salvador. 307f. il. 2015. Tese (doutorado) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Trad. Rui Lopes. 1ª edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. **Desnudando um corpo perturbador**: a bipedia compulsória e o fetiche pela deficiência na dança. In: Tabuleiro de Letras. v. 12. n. 2. p. 75- 89. Dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/issue/view/437>. (Acesso em 19 de maio de 2020).
- CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona performática**: atividade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva: Fapesb, 2012.
- CASTRO, Fátima Campos Daltro de. **20 anos – 1998-2018 – Poéticas do Grupo x de Improvisação em Dança**. In: Livro do X. Orgs. Edu O., Fátima Campos Daltro de Castro. Salvador: Carlos Eduardo Oliveira do Carmo: 2019.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DINIZ, Carolina Paula. **Vestíveis em fluxo**: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

FABIÃO, Elenonora. **Programa performativo**: o corpo-em-experiência. In: ILINIX – Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. n. 4. p. 1-1 Dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. (Acesso em 18/06/2022)

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Trad. J. Guinsburg. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Ciane Fernandes; Contribuições de Melina Scialom e Dalton Carneiro. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane. **Movimento e memória**: manifesto da pesquisa somático-performativa. In: Anais VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. v. 13. n. 1. p. 1- 6. Outubro de 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/96> (Acesso em 21 de abril de 2021).

FERNANDES, Silva. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Org.: Rafael Cardoso. Trad.: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **A coisa**. In: Ensaio e conferências. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.

LEHMANN, H -T. **Teatro pós-dramático e teatro político**. Sala Preta [S.L]. v.3. p. 9-19. 2003. DOI: 10.11606/issn.2238-3867. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>. (Acesso em: 14 jun. 2022).

LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performance**. Trad. Sandra Meyer. Urdimento: revista de estudo em artes cênicas. [S.L] v.2. n.19, p. 93-101. Dezembro 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573102192012095> (Acesso em 06 de junho de 2020).

LEPECKI, André. **Errância como trabalho**. In: Dança e dramaturgia (s). Org. Paulo Caldas; Ernesto Gadelha. Fortaleza / São Paulo: Nexus, 2016.

LEPECKI, André. **Tropear a dança**: as rastejadas de William Pope L.. In: Exaurir a Dança: performance e a política do movimento. André Lepecki; Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro, Rocco: 2009.

LODY, Raul. **Pimentas**: histórias, cores, formas e sabores. 1ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. In: Dança e dramaturgia (s). Org. CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. Fortaleza / São Paulo: Nexos, 2016.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **Ensaio sobre traje de cena e moda**. In: Diário de pesquisadores: traje de cena. Orgs. Fausto Viana, Roseane Muniz. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

RAMOS, Adriana Vaz. **Reflexões acerca da formação de figurinistas**. In: Diário de pesquisadores: traje de cena. Orgs.: Fausto Viana, Roseane Muniz. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Orgs.: Blanca Brites, Elida Tlessor. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 2002.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos colaborativos em dança e teatro: entre nós e as relações de poder**. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Figurino-penetrante**: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupa, memória, dor.** Organização e tradução: Tomaz Tadeu. 5ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. **Por que traje de cena, traje de folguedo?** In: Traje de cena, traje de folguedo. Orgs.: Fausto Viana, Carolina Bassi. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, Fausto. **Sangue, sêmen e outros fluidos corporais como traje de cena da performance.** In: Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais. [S.l.] Vol.3. p. 275-304. 2018. Disponível em DOI: 10.11606/9788572051958 (Acesso em 06 de junho de 2020).