



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

BLANCAFRANCINYFELETE DA SILVA

DO DESIGNER DE MODA PARA O FIGURINISTA:

Especificidade proffffissional do figurinista de teatro frente à formação acadêmica do deffsigner de moda em Florianópolis.

Florianópolis, 2018

2018

BLANCAFRANCINYFELETE DA SILVA

DO DESIGNER DE MODA PARA O FIGURINISTA:

Especificidade profissional do figurinista de teatro frente à formação acadêmica do designer de moda em Florianópolis.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Tecnólogo em Design de Moda da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Tecnólogo em Design de Moda.

Orientadora: Prof.Ms. Liliane E. F.Carvalho

Florianópolis

2018

BLANCAFRANCINYFELETE DA SILVA

DO DESIGNER DE MODA PARA O FIGURINISTA

Especificidade profissional do figurinista de teatro frente à formação acadêmica do designer de moda no séc. XXI, em Florianópolis.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Tecnólogo em Design de Moda da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Tecnólogo em Design de Moda.

Florianópolis, 5 de novembro de 2019.

Professor e Liliane Edira Ferreira Carvalho, Ms.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Universidade do Sul de Santa Catarina

Universidade do Sul de Santa Catarina

Aos meus pais e família pelo auxílio e minhas irmãs que são as pessoas mais especiais no mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial a minha professora orientadora, Liliane Carvalho, e o professor Alfredo Beirão, por terem paciência e me ajudarem a concluir o presente trabalho.

Agradeço também a todos os amigos que me suportaram e a todos que me deram suporte durante esse período tumultuado da minha vida acadêmica.

Se partirmos do princípio que um designer de Moda articula bem os elementos da linguagem visual e se ele entende sobre modelagem, corte, materiais e costura, acho totalmente possível ele tornar-se um figurinista de teatro. A única grande diferença na formação desses dois profissionais é que um figurinista também deve entender o funcionamento da cena, célula do teatro, do trabalho de ator e das necessidades, técnicas e artísticas, do espetáculo. Essas informações só são adquiridas com a experiência teatral. O figurino está a serviço da cena e, por isso, tem outras funções além da estética e da composição dramaturgica. Em outras palavras, acredito que um designer pode tornar-se um bom figurinista se, antes disso, ele tornar-se realmente uma pessoa de teatro. (VINICIUS, 2014.)¹

¹ Disponível em: <https://thebigfashiontheory.wordpress.com/2014/02/13/entrevista-com-o-figurinista-paulo-vinicius-sobre-figurino-e-moda/> Acesso em: 17 set. 2017

RESUMO

Resumo: O figurino cênico nasce e evolui durante o desenvolver da história da humanidade. Dentro do teatro o figurino se mostra importante como essencial peça no quesito comunicador e traz ao espectador parte da história assim que os atores pisam no palco. Apesar das diversas características que um designer de moda adquire durante sua formação, também é necessário pensar nas especificidades que um figurinista possui convivendo e trabalhando integrado com o mundo do teatro para acrescentar em sua formação.

Por isso este trabalho tem como objetivo analisar a especificidade profissional do figurinista de teatro frente à formação acadêmica do designer de moda no século XXI, através de um comparativo dos métodos utilizados pelo figurinista cênico e o designer de moda.

Ambos profissionais trabalham com figurino de maneira similar, mas para que um designer de moda que deseja atuar como figurinista cênico precisa levar em conta as questões ergonômicas específica de cada tipo de espetáculo, harmonia de palco, relação entre palco e público, considerar o trabalho em equipe e ter experiências no meio cênico.

Palavras-chave: Figurino. Moda. Cênico.

ABSTRACT

Abstract: The scenic costumes is born and evolves during the developing of human history. Inside the theater the costumes shown important as essential piece in the Communicator and brings the viewer in the story so that the actors step onstage.

Despite several features that a fashion designer acquires during your training, you also need to think about the specific features that a costume designer has living and working integrated with the world of theater to add in your training.

So this study aims to analyze the specificity of professional theatrical costume designer front of the fashion designer's education in the 21st century, through a comparison of the methods used by the scenic and costume designer fashion designer.

Both professionals work with costumes in a similar manner, but for a fashion designer who wishes to act as a scenic costume designer need to take into account the ergonomic issues specifies of each kind of show, harmony, relationship between stage and public, consider the teamwork and have experience in the middle stage.

Keywords: Fashion. Costume. Scenic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pintura rupestre caça	19
Figura 2 – Pintura rupestre máscaras.....	20
Figura 3 – Pintura rupestre, caçadores usando pele de animais.....	20
Figura 4 – Máscara do Teatro Grego	23
Figura 5 – Personagens da série Glow.....	29
Figura 6 – Myrtle Wilson de O Grande Gatsby.....	30
Figura 7– Indumentária anos 30.....	31
Figura 8 – Jogos Vorazes.....	31
Figura 9 – Reconstrução.....	34
Figura 10 – Criação.....	34
Figura 11 – Composição.....	35
Figura 12 – Painel Autoral.....	45
Figura 13 – Painel Segmento Estilo.....	46
Figura 14 – Painel Persona.....	47
Figura 15 – Manifesto Criativo.....	48
Figura 16 – Micro.....	48
Figura 17 – Painel Parâmetro de Desfile.....	49
Figura 18 – Gangsta paradise.....	50
Figura 19 – A linha tênue entre o urbano e o natural	50
Figura 20 – Briefing.....	51
Figura 21 – Cartela de materiais	52
Figura 22 – Cartela de cores.....	52
Figura 23 – Looks Escolhidos.....	53
Figura 24 – Exemplo de Desenho Técnico de um dos looks.....	54
Figura 25 – Painel de Tema Visual.....	58
Figura 26 – Painel de Croquis/Violeta I	59
Figura 27 – Painel de Figurino / Violeta II.....	60

LISTA DE TABELAS

Tabela 1– Demonstrativo das habilidades do design de moda e o figurinista....	43-44
Tabela 2 – Passos para uma coleção coerente.....	44
Tabela 3 – Divisão por cena da personagem Violeta Valery.....	56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
1.1	OBJETIVO GERAL.....	14
1.2	METODOLOGIA.....;	14
2	HISTÓRIA DO FIGURINO TEATRAL.....	Erro!
	Indicador não definido.	16
3	Erro! Indicador não definido.	29
3.1	TIPOS DE FIGURINO.....	29
3.2	FIGURINISTA COMO PROFISSIONAL.....	36
4	ENTRELACES ENTRE MODA E FIGURINO	42
4.1	PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESTILISTA	45
4.2	PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINISTA.....	55
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62

1 INTRODUÇÃO

A partir do momento em que escolhemos nos vestir nos primórdios da humanidade já estávamos começando a montar nosso figurino através da indumentária pré-histórica, pois de acordo com Treptow (2013) ela servia, para além dos motivos de proteção das situações climáticas, também para atender as mistificadas do homem pré-histórico.

Ao vestir um traje vestimos também uma espécie de personagem, mostrando ao mundo a imagem que gostaríamos de passar, por isso as peças que compõe nosso guarda roupa têm o poder de ser grande elemento comunicador. Por meio delas é possível, mesmo sem palavras, dizer sua visão do mundo, em qual época está situado, qual é seu âmbito sociocultural, entre outros aspectos internos e externos de um indivíduo. Neste sentido, um profissional que é capaz de interpretar e construir esta comunicação através dos figurinos é o designer de moda, pois está diretamente ligado com a história do vestuário, seus processos de criação e comunicação cultural.

O traje cênico ou figurino teatral é a roupa utilizada pelo ator ou atriz em um espetáculo de teatro, que teve o surgimento de suas bases como conhecemos hoje na Grécia antiga. O figurino de teatro tem capacidade e objetivo de elemento comunicador para compor o discurso visual das cenas num espetáculo. De acordo com Marcos Marinho (2016) no Documentário “Palco e Pano - O Figurino no Teatro”, é um elemento de leitura do que está sendo proposto no palco, ajuda o ator a entender o que ele está fazendo em cena e por isso está no mesmo pé de igualdade da música, luz, texto e atores.

Mas para que tais elementos comunicadores possam transmitir sua mensagem com eficácia são necessários estudos, profissionais e trabalho em equipe. Beirão (2018) afirma que dentre esses profissionais o figurinista é indispensável para construção de um bom espetáculo e Assis (2014) explica que a função deste é ser responsável pela indumentária do personagem de modo geral.

Assim, a questão central deste trabalho é mostrar que o profissional de moda, com as ligações que tem com a criação, estudos do vestuário e comunicação por meio de

diversos tipos de traje, poderá vir a executar junto de um grupo ligado ao teatro um excelente trabalho como figurinista. Todavia é importante não descartar as especificidades do figurinista de teatro frente à formação acadêmica do designer de moda, pois o figurinista conta com suas experiências práticas vivenciadas junto de companhias de teatro. Cabe então absorver de que maneira essas experiências podem acrescentar na formação acadêmica do estudante de moda. De acordo com Paulo Vinícius (2017), um designer de moda não se torna um figurinista de teatro completo sem que vivencie experiências dentro do teatro.

O estudo dessas especificidades teatrais é essencial para que o designer de moda perceba que criar para um espetáculo vai além de criar uma peça de roupa que julga ser condizente com o roteiro e personalidade do personagem, pois deve pensar em todas as questões de movimento, ergonomia, troca de roupa, luz, cor, cenário, tipos de figurino, entre outros. Deve saber que não estará sozinho no processo de criação na maioria das ocasiões.

Na atualidade dentro da academia, quando confeccionamos um figurino não há um aprofundamento na área de cada espetáculos no sentido ergonômico, o foco na confecção da peça é principalmente estético sem direcionar sua finalidade como o traje cinematográfico, teatral, televisivo ou musical. Sem esse foco, acabamos por centralizar no lado estético da criação, como por exemplo, se ela condiz com certo momento histórico para o qual está sendo criada.

O mercado de trabalho para profissionais que desejam seguir suas carreiras voltadas para o figurino é pouco valorizado no Brasil, por isso os profissionais que trabalham na área podem vir de diferentes formações como Artes Cênicas e até Cinema. Beirão (2018) cita que não há um curso superior voltado apenas para esta área em Florianópolis.

Por conta dessas informações sabemos que, apesar das diversas características que um designer de moda adquire durante sua formação, também é necessário pensar nas especificidades que um figurinista possui convivendo e trabalhando integrado com o mundo do teatro para acrescentar em sua formação. Seguindo essa linha busca-se responder quais seriam as especificidades que o figurinista de teatro tem frente à formação acadêmica do designer de moda no século XXI.

1.1 OBJETIVO GERAL

Analisar a especificidade profissional do figurinista de teatro frente à formação acadêmica do designer de moda em Florianópolis.

1.2 METODOLOGIA

Para além da pesquisa exploratória de base bibliográfica, que fundamenta os primeiros capítulos deste trabalho com informações acerca da história do teatro e do figurino e sua importância na caracterização dos personagens, este trabalho buscou analisar o projeto do figurino da ópera “La Traviata”, mais precisamente o da personagem Violeta Valery. Este figurino foi desenvolvido em 2015 por José Alfredo Beirão Filho, figurinista e carnavalesco mais conhecido de Florianópolis. Beirão contribuiu com seu material criativo e entrevista, auxiliando no processo comparativo da produção de figurino com o de uma coleção feita para o público Vegano, desenvolvida em 2017 pela academia Blanca Franciny Felete da Silva, da UNISUL. Com essa análise foi possível desenvolver um comparativo do método utilizado pelo figurinista e interligar onde ambas as formações se encontram e como podem se complementar.

Neste sentido, este trabalho divide-se em três partes. No primeiro capítulo “A História do Figurino Teatral”, apresenta-se a história do figurino de teatro no mundo, seus primórdios e onde surgiu os primeiros vestígios do teatro como conhecemos hoje. Segue também com a evolução do mesmo juntamente a sociedade no decorrer das décadas.

O segundo capítulo aborda os “Tipos de figurino e o figurinista como profissional”, especificando suas necessidades e a vastidão de áreas onde o figurino para entretenimento se encontra, como a dança, ópera teatral, cinema e televisão. Classifica os tipos de figurino em 3 categorias e explica quais as formas de trabalho que o mercado oferece para os profissionais da área.

Por fim, o terceiro capítulo “Entrelaces entre moda e figurino”, traz um comparativo do processo de criação do fashion designer e do figurinista, destacando as relações possíveis entre o planejamento de coleção de um estudante de moda e o planejamento do figurino de “La Traviata”, uma ópera em que o figurinista foi José Alfredo Beirão Filho. Para tanto, foi necessário analisar o processo de criação deste espetáculo em que ele trabalhou como figurinista por meios de seus croquis,

experiências, peças e textos, e que ele teve a gentileza de disponibilizar para este trabalho de conclusão de curso.

2 HISTÓRIA DO FIGURINO TEATRAL

O figurino acompanha o homem desde os primórdios, causa e expressa seus desejos, forma também sua identidade visual. Este traz consigo uma carga criativa que possibilita diversas criações e combinações. Foi pensando em experimentar essas possibilidades criativas, trabalho em grupo e o conhecimento do mercado de trabalho, que a professora Luzanira Carvalho de Oliveira, do Curso de Design de Moda da FAESA – Faculdades Integradas Espírito-Santenses; graduada em Artes Plásticas/UFES e Especialista em Artes Visuais/UFES, decidiu criar atividades dentro do figurino teatral com seus alunos.² Tais atividades visam auxiliar o estudante a entender os elementos que um figurinista tem que aprender para lidar com a profissão no teatro, como o estudo de texto para conhecer os personagens, assistir os ensaios para atender as especificidades que este possui, a saída de campo atrás de peças cabíveis com o espetáculo e as diferenças da roupa comercial e a roupa utilizada nos palcos. Nota-se o esforço de Luzanira na tentativa de providenciar futuros profissionais competentes para o mercado.

O projeto é dividido em etapas que começam com a pesquisa do texto teatral (...). É necessário mergulhar na psicologia do personagem, identificar sua maneira de estar no mundo.

O segundo momento consiste em assistir aos ensaios e tentar captar as especificidades da montagem para a qual se trabalhará, entendendo as intenções do diretor do espetáculo, ou seja, a forma como trabalha a luz, o movimento, a expressão corporal e demais aspectos que ressaltam sua interpretação daquele texto.

Antes de passarem para a terceira etapa Oliveira (2007) afirma que é necessário para os alunos uma pesquisa de campo onde estes buscam peças em brechós e lojas especializada, ao mesmo tempo em que criam seus primeiros croquis levando em conta conversas indispensáveis com todo o restante da equipe, que vão compor o cenário, os atores diretores e cenógrafo.

² Disponível em: www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-coloquio-de-moda_2007/1_04.pdf Acesso em: 8 de out. 2017

A terceira etapa constitui o desenvolvimento prático propriamente dito. (...) elaboração da cartela de cores, de tecidos, adequando os mesmos às características dos personagens e aos efeitos visuais do cenário, ajustando-os ao contexto narrativo e histórico da peça, ficha técnica e as medidas dos atores. São consideradas, ainda nessa etapa, as especificidades de uma vestimenta teatral. A modelagem adaptada para o teatro deve permitir a troca rápida das peças entre uma cena e outra e ajustes para diferentes tamanhos, visto que um personagem pode ser interpretado por vários atores e podem ocorrer substituições durante a temporada. Tais detalhes específicos da profissão, aqui trabalhados, sem dúvida serão a marca diferencial destes profissionais quando estiverem atuando no mercado. Além de confeccionar as vestimentas, faz-se necessário um levantamento dos acessórios que acompanharão cada peça e as cenas. (OLIVEIRA, 2007, p.1-3)

Com o projeto de Oliveira nota-se que o figurino teatral não é apenas a criação de um belo croqui estilizado que condiz com as características do personagem, ele nasce a partir de um trabalho em conjunto que vai desde a leitura em grupo do texto passando por diversos processos até a confecção. Beirão (2018)³ enfatiza que deve-se acompanhar a confecção das roupas quando não é o próprio figurinista que costura as vestes e é essencial dar atenção para cada detalhe especialmente a ficha técnica de produto para auxiliar o costureiro.

(...) tem que participar de tudo. E depois da realização e confecção do figurino também. E aí é que entra a parte mais importante quando se vai fazer um figurino para fora, ele tem que ser todo especificado com o que vai e ainda se possível com o desenho técnico para sair exatamente como tu quer, por que o desenho técnico é muito mais importante do que o croqui em si. (BEIRÃO, 2018)⁴

O figurino teatral tem grande capacidade e objetivo de elemento comunicador que compõe o discurso visual das cenas. De acordo com Marcos Marinho (2016) no Documentário “Palco e Pano- O Figurino no Teatro”, o figurino é um elemento de

³ BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 setembro de 2018.

⁴ Idem.

leitura do que está sendo proposto no palco, ajuda o ator a entender o que ele está fazendo em cena e por isso está no mesmo pé de igualdade da música, luz, texto e atores.

Mas para que tais elementos comunicadores possam transmitir sua mensagem com eficácia são necessários estudos, profissionais e trabalho em equipe. Assim como observa Adriana Leite (2002):

Para dar vida ao figurino, torna-se importante a presença de um profissional especializado, capaz de vislumbrar de antemão o espetáculo com o devido distanciamento, verificando novas caracterizações, em vista do universo determinado pela obra, não apenas reproduzindo o mundo que está à sua volta.

Normalmente o espetáculo cênico é definido por uma ideia central. Estão nas mãos do diretor, embasado no texto, a batuta e a regência. É ele que por sua vez transmite a ideia central para a equipe de trabalho que, por sua vez, concretiza o espetáculo... todos os elementos visuais devem girar em torno de um mesmo eixo, buscando a consonância estética. (LEITE, 2002, p.85-86)

Sônia Paiva (2011, p.16) explica que o figurino é essencial, nas mesmas proporções, tanto para o ator entrar no personagem quanto para a produção teatral de maneira geral. A autora ainda enfatiza o cuidado com os detalhes, pois “cada pedaço da roupa e da maquiagem, cada acessório que o personagem usa, manda sinais do conceito da peça, do partido estético tomado e de outros elementos mais subjetivos”, sendo que todos esses elementos são pensados por um artista, o figurinista.

O figurino em si é muito mais que um adereço estético e se mostra complexo, pois além do fato de vestir para proteger, pode caracterizar status, época, cultura e visão de si e do mundo. “A atitude de vestir nas diversas sociedades e épocas, denota maior complexidade do que aquela resposta primeira ao requisito prático de abrigo”. (LEITE, 2002, p.21)

Ao observar o trecho de Leite (2002, p.22) se torna evidente que o figurino acompanhou o homem durante praticamente toda a sua história, seja para se

modificar, se diferenciar dos demais criando para si um personagem ou deixar expostas suas individualidades:

Tudo leva a crer que em nenhum período da História e em nenhum lugar da Terra o homem aceitou como definitiva a imagem que a natureza lhe outorgou e, sempre que possível, decidiu modificá-la. Por meio da pintura e de intervenções corporais com argila e tatuagens, da superposição de peles e panos sobre o corpo ele vem buscando transformar seu físico ao longo do tempo, desenhando assim inúmeras silhuetas para si. (LEITE, 2002, p.22)

Em sua obra o autor Robert Pignerre (1979) divide a história do teatro em nove períodos, e sua origem se dá no “Teatro Primitivo”. Antes da encenação vista como teatral era possível ser encontrada em atos religiosos como observam Renata Zandomenico Perito e Sandra Regina Reach através de sua interpretação dos textos de Ghisleri (2001) e Leite (2002):

Desde os primórdios da encenação, o homem se veste para viver uma personagem. Nos rituais pré-históricos, ao usar as peles dos animais capturados e máscaras que representavam seus espíritos, o homem praticava um ato teatral. Ao endossá-los, ele não só ativava sua força, como também, por um espaço de tempo, incorporava os próprios animais e passava a representá-los. Essa transformação só era possível por meio dessa vestimenta, que tinha poderes mágicos. Sem ela não havia transformação, não existia representação. (PERITO; REACH, 2012, p.1-2)

Uma prova do uso desses adereços como peles e máscaras pelos povos pré-históricos são as pinturas antigas encontradas no interior das cavernas por arqueólogos a exemplo da figura 1, 2 e 3. As figuras mostram pinturas feitas em paredes de cavernas e superfícies rochosas em geral, chamadas de pintura rupestre, onde o homem pré-histórico gravou cenas do seu cotidiano, como os rituais e caça.

Figura 1: Pintura rupestre caça.

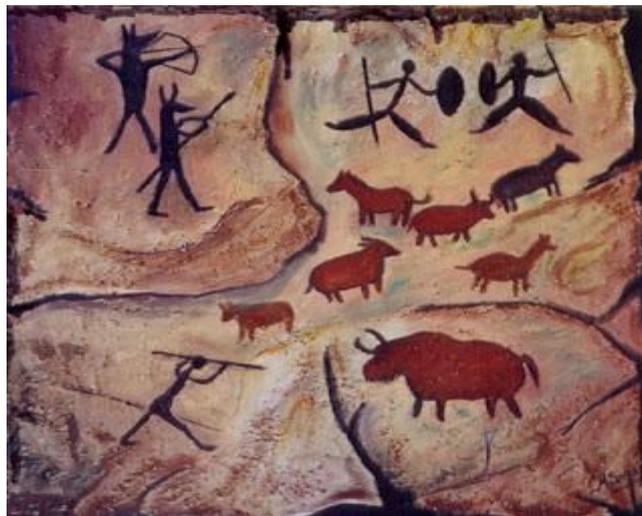


Figura 2: Pintura rupestre máscaras.



Fonte: <http://vantone2.blogspot.com/2011/03/pintura-rupestre.html> – Acesso em 30 de setembro de 2018

Figura 3: Pintura rupestre, caçadores usando pele de animais.



Fonte: <http://vantone2.blogspot.com/2011/03/pintura-rupestre.html> – Acesso em 30 de setembro de 2018

Pignerre (1979, p.19) diz que todo ser vivo representa, pratica o “fenômeno de mimetismo”. Mostra também que a dança foi a origem dos primeiros atos religiosos para os povos primitivos, como a base da dança de Dionísio, a dança de Silva e a da fábula japonesa. Do teatro primitivo o autor (1979, p.19-23) destaca:

Da dança mágica ao ritual. –Encontra-se na origem do teatro ritos de magia mimética, ainda hoje praticados (...) o dançarino chega mesmo a mutilar-se, desafia a morte, e a própria natureza parece obedecer-lhe, pois nem ferro, nem fogo, nem veneno, possuem qualquer poder sobre sua carne. (...) o corpo do bailarino torna-se um amuleto capaz de captar o espírito escondido nos seres e nas coisas. (CATLIN apud PIGNARRE, 1979, p.19 a 23)

Segundo Perito e Reach (2012, p.4-5) a dança era um espetáculo muito respeitado na Grécia antiga como “culto dionisíaco”, por conta de seu viés mitológico: “nesses espetáculos, os participantes se vestiam com guirlandas de folhas de vinha, pele de bode e máscaras”.

A máscara. –Esta metamorfose encontra-se na base do mistério teatral, tendo por instrumento a *máscara*, pasmosa concretização da efervescência mágico-mística.

O uso de tais ritos é universal nos povos primitivos; e quanto á sua antiguidade já podem ver-se nas pinturas rupestres datando da idade paleolítica dançarinos meio cobertos com peles animais cuja cabeça se sobrepõe à sua. São essas as cenas dramáticas mais antigas de que há conhecimento esclarecendo-nos sobre a origem da máscara (...) (CATLIN apud PIGNARRE, 1979, p.20)

Beltrame e Andrade (2010) explicam que a máscara ritualística poderia ser tanto máscara objeto elaboradas com materiais de variam desde com pele de animal a madeira ou pintura facial feita com elementos vegetais.

Em suma de acordo com, Rodrigues (2011) na Antiguidade as pessoas praticavam rituais como meio de comunicação com deuses, pediam chuva, proteção ou fartura, através de danças, cantos e encenações como oferenda para alegrar as divindades sagradas. Pode-se observar na citação abaixo um exemplo de ritual dos povos da pré-história através da dança:

(...) por exemplo, os caçadores perseguem o bisonte que não quer mostrasse... A *dança do bisonte* será executada durante três semanas, se for necessário, sem parar. Se um dançarino vacila, fatigado, uma flecha (romba) imediatamente lhe é lançada; se cai, é arrastado para fora da roda, feito em pedaços (simuladamente), enquanto outro reveste a sua máscara e lhe toma o lugar. (CATLIN apud PIGNARRE, 1979, p.20)

Treptow (2003) comenta que o homem pré-histórico usava como veste a pele animal para fins de sobrevivência por conta das condições climáticas, porém era uma armadura pouco ergonômica e funcional no momento de caça, enfatizando o misticismo entre o homem e seu figurino, a crença de adquirir a força daquele animal.

Assim que os povos da antiguidade foram evoluindo, seus costumes sofreram transformações gradativas e lentas. “Por sua vez, o rito desgasta-se e, na medida em que o tom mágico enfraquece, as crenças a que se encontrava ligado deixam de ter qualquer espécie de valor sobre a consciência.” (PIGNARRE, 1979, p.21)

De acordo com Pignarre (1979, p.21-22) ao passar do tempo o que uma vez foi dado como sobrenatural passou a fazer parte de brincadeiras e temas de carnaval. O teatro primitivo sofreu também influências da igreja. “Todavia, o drama só se desligou verdadeiramente do ritual sagrado quando soube fazer da aventura humana o centro e objeto da representação”.

Miranda (2015) sugere que foi na Grécia que o teatro começou a engatinhar para o modelo que conhecemos hoje com seus elementos mais tradicionais como atores, palco e cenário:

É possível dizer que a ação dramática nasceu na Grécia. Com o tempo, os gregos passaram a construir prédios teatrais ao ar livre, com arquibancadas para o público, espaço para orquestra e palco. Todas as pessoas eram bem-vinda para assistir as cenas de tragédia, comédias e sátiras gregas. O teatro grego também contava com cenários e troca de figurinos e máscaras. Esta manifestação refletiu fortemente no nosso teatro contemporâneo. (MIRANDA, 2015, sp.)⁵

De acordo com os estudos de Pignarre (1979) o teatro grego sofreu influências de vários povos, principalmente de Creta que aponta ter presenteado os gregos com a herança de Minos, o rei de Creta, a ideia dos anfiteatros, estádios, os musicais, jogos, “concursos ginásticos”, instrumentos musicais, dança e etc. O autor cita também que o drama épico na Grécia começou pulando de cidade em cidade, em grandes festins, ao ar livre em praças, progredindo até adentrar os teatros, “por rapsodos brilhantemente vestidos.” O figurino já começa a evoluir para elemento comunicador direcionado ao público quando os atores passaram a vestir-se como

⁵Disponível em: <http://www.sitedecuriosidades.com/curiosidade/como-surgiu-o-teatro.htm> Acesso em: 17 set. 2017

sátiros; “Pelas povoações, nas praças destinadas às danças, platéia a *couretas* (homens-bodes ou sátiros) costumavam executar uma roda em torno do altar. Representavam os homens- bodes ou *sátiros* lamentando o suplício de Dioniso. ” (PIGNARRE, 1979, p.24-26)

Figura 4: Máscaras do Teatro Grego.



Fonte: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/teatro-grego-mascaras-para-recortar-e-colorir> Acesso em: 12 de out. 2018

Domingues (2017) aponta que as máscaras eram objeto de aperfeiçoamento da caracterização do personagem (Figura 4). Estas poderiam vir a cobrir apenas o rosto, a cabeça para anexar perucas, ou apenas para cobrir o cabelo real do ator e não podiam cobrir os olhos ou boca do ator:

As máscaras tinham cores diferentes que permitiam os telespectadores reconhecerem os personagens: vermelho para os sátiros, branco para as mulheres, etc. As máscaras trágicas procuravam traduzir o patético e a dor: rugas profundas, sobrancelhas contraídas, órbitas saltadas, olhos arregalados, boca escancarada. Elas representavam não um indivíduo, mas um tipo: rei, tirano, rainha, mensageiro etc. Devido à fragilidade do seu material (madeira, couro, cera etc.), as máscaras

originais desapareceram em grande parte. No entanto, podemos ter ideia de sua aparência por meio de pinturas em cerâmica e em mosaicos, além de reproduções feitas de terracota. Em dimensões menores, estas reproduções eram dedicadas como oferendas nos templos, colocadas em sepulturas ou simplesmente usadas como objetos decorativos.⁶

Em meados de 560, a máscara também evoluiu graças a Tépsis que substituiu “a pintura grosseira dos seus coreutas por máscaras feitas de pano embebido em gesso.” O espetáculo também evoluiu e desenvolveu diálogos, o progresso do povo desencadeou ainda o abandono das máscaras dos primitivos com motivos sobrenaturais para representação da face humana. (PIGNARRE, 1979, p.26-27)

Os autores usavam uma máscara com os traços acentuados, testa alta sob a peruca, boca escancarada da qual saíam vozes uniformemente masculinas. Sobre os fatos de malha com mangas, os seus vestidos cobertos de bordados desciam-lhes até os pés, realçados por sandálias de solas muito grossas. (PIGNARRE, 1979, p. 33)

A máscara era um dos elementos principais do figurino na época de acordo com a autora Klein do portal de “São Francisco”⁷ o objeto era signo dos principais gêneros teatrais da época, a tragédia e a comédia. Durante os espetáculos as máscaras eram trocadas inúmeras vezes para representar as emoções do personagem.

Com o decorrer da evolução gradativa do teatro evoluíram a dança, a música, o canto e o texto também. No teatro grego além das máscaras numa visão geral o figurino era composto por túnicas simples, porém com um maior comprimento para dar a impressão de aumentar o ator. Já em Roma o ator era incumbido de representar todos os papéis em espetáculos que tinham um “visual cômico ou dramático” onde a “cena era dominada por jogos circenses, acrobacias e pantomimas, (...)” por conta disso o elemento principal do figurino eram as máscaras

⁶ Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/teatro-grego-mascaras-para-recortar-e-colorir>. Acesso em: 12 de out. 2018

⁷ Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-grego>. Acesso em: 7 out.2018

que ele trocava no decorrer da peça. (PERITO; REACH, 2012 p.4-5) E a máscara apesar de ser um objeto tão antigo na história do teatro vive até hoje e tem o seu espaço em praticamente todas as áreas artísticas tornando-se parte essencial da formação acadêmica do ator nos dias atuais. (BELTRAM; ANDRADE, 2010 p. 11)

Domingues (2017) discursa sobre o figurino deste período em dois vieses do teatro antigo “a tragédia” e “a comédia”.

Na tragédia, os figurinos eram suntuosos: túnicas longas até os pés e mantos com mangas amplas. A riqueza dos bordados era grande: arabescos, ramagens, espirais, estrelas, figuras humanas e animais bordados em ouro, prata e púrpura. A túnica era presa por um cinto no peito: a finalidade era dar ilusão de maior estatura e aumentar a majestade da personagem. Para isso contribuía, também, o kothornoi (coturno), um sapato com plataforma de madeira cuja altura variava de 6 a 11 cm conforme a importância do personagem. A indumentária da comédia era grotesca. Os atores colocavam falsos ventres e nádegas embaixo de uma espécie de maiô colante cor da pele. Era comum o uso de túnicas muito curtas, de um tecido grosso e duro, que deixavam propositalmente aparecer as nádegas e o órgão sexual. (DOMINGUES, 2017, sp.)⁸

Logo com o período helenístico a abundância teatral teve seu avanço, os maquinários para criar uma maior “ilusão da realidade” e as estruturas do fazer teatral evoluíram chegando a ter mais de um teatro em cada cidade. Os atores transpuseram o coro tendo a mesma ou mais importância que o mesmo. (PIGNARRE, 1979, p.39)

O teatro medieval foi uma das ferramentas da igreja para ensinar o povo, mas também fonte de lucro, nessa época a arte passou a assegurar certa fortuna criando em diversas cidades concorrências com outros serviços:

Quinze séculos de arte, no Ocidente, são marcados com o sinal cristão. E durante os primeiros dez séculos, foi a Igreja que alimentou o sentimento de uma pátria espiritual numa Europa confusa e movediça. (...)

⁸DOMINGUES, Joelza. <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/teatro-grego-mascaras-para-recortar-e-colorir/> Acesso em: 12 de out. 2018

Na obra civilizadora o Teatro tem, já se deixa ver, o seu papel, não se medindo a importância só pela beleza das obras que ficaram, mas, principalmente, pelo facto de constituir ele um fulcro de vida e de arte populares. (PIGNARRE, 1979, p.55)

Assim que a preocupação com a realidade surgiu abriu caminho também para o cômico e “não tardou que o diabo cômico arrastasse consigo o drama para fora da igreja.” (PIGNARRE, 1979, p.58). Diante disso o mundano foi afastando o teatro da liturgia. “A partir de então, os figurinos tornaram-se muito ricos, exuberantes e coloridos.” (BERTHOLD, 2004 apud. PERITO; RECH, 2012, p.5)

Os textos dos Evangelhos foram realmente uma importante fonte de material para as dramatizações religiosas, mas não a única. A “irrupção do mundo” manifestou-se não apenas num estilo mais realista de representação, mas nos figurinos e no surgimento de elementos farsescos e grotescos dentro da dramatização na igreja, revelando-se também em referências tópicas e na crítica de acontecimentos contemporâneos, que se tornaram um elemento do teatro europeu no século XII. (BERTHOLD, 2008, p.203)

De acordo com Berthold (2008 p.185) o teatro na Idade Média caminhou entre diálogos que envolveram Deus e o Diabo, influenciou o povo trazendo consigo vestígios da antiguidade. Teve espetáculos esplendorosos na Igreja, provocou e venceu as proibições da mesma, sempre tendo apresentações coloridas, vividas e contrastantes.

No período do Renascimento, de acordo com Pignarre (1979, p.65-66), o teatro se espalhou “ao nível das elites” e as primeiras salas permanentes foram montadas em Paris, por volta de 1550. Houve também um movimento retroativo nos roteiros, buscando inspirações na antiguidade como tragédias antigas, temas da Bíblia e histórias de Roma.

Ao contrário do teatro medieval, onde as roupas eram levadas das ruas ao espetáculo sem muita preocupação, no Renascimento o vestuário “ganha dimensões de obras artísticas” (BERNARDES, 2006, apud PERITO; RECH, 2012, p.5).

No século XV, o teatro passa a sofrer forte influência dos círculos humanistas romanos e latinos. Existe um desejo de alcançar uma síntese harmoniosa entre a Antiguidade e o Cristianismo, e o teatro antigo é revivido. Tinha como espectadores a corte dos monarcas. Era a época de Shakespeare e as mulheres não atuavam com exceção dos espetáculos de dança – bailes que faziam parte da educação, da etiqueta e da sociedade. Nessas representações, os movimentos de dança eram dificultados pelo uso de trajes muito pesados. (GHISLERI, 2001; BARTHOLD, 2004 apud PERITO; REACH, 2012, p.5)

A cultura do teatro encheu as ruas, o “espírito cortesão” enalteceu a figura feminina colocando-a num altar de beleza e perfeição. (PIGNARRE, 1979, p.64) Os príncipes e as cortes partilhavam o interesse na cultura teatral:

A corte ducal de Ferrara atraiu humanistas e poetas. Quando Isabella D’Este mudou-se para Mântua após o seu casamento e ali promoveu a produção dos *Adelphi* (...) auxiliando os duques de Gonzaga a entrar para história do teatro.

(...) até o século XVIII, o figurino não se integrava ao espetáculo e representava um tipo catalogado, facilmente assimilado pelo público. (...) até essa época, é utilizado o figurino ilusionista, extravagante e excessivo. Essas vestimentas eram doadas aos atores por membros da corte e eram contemporâneas, representando as tendências atuais em vez das características das personagens retratadas. (PERITO; RECH, 2012, p.6)

De acordo com a cenógrafa Ana Mantovani (PERITO; RECH, 2012, p.6), a partir do século XIX com a chegada da luz elétrica o teatro ilusionista passou a ter mais cuidado como figurino:

O teatro de então, representado por Richard Wagner, têm seu caráter ilusionista intensificado pela arquitetura e pela iluminação que podia ser direcionada ao palco e concentrava a atenção do público. Os detalhes eram mais facilmente enxergados e os cenários, por não serem baseados historicamente, eram ricos e anedóticos. A autora afirma que era ilusionismo, pois o público era levado a ver algo que parecia verdadeiro, mas não era. (PERITO; RECH, 2012, p.6)

Em suma assim que surgiu o teatro, fora a dita teatralização em cultos religiosos primitivos, surge com ele o figurino de teatro. Onde o indivíduo espectador deixa de ser um “protagonista” para ser apenas um “observador”, e para que a platéia possa absorver as mensagens sugeridas pelo espetáculo de maneira completa é preciso pensar no figurino como elemento comunicador.

O figurino se mostra complexo, pois além do fato de vestir para proteger, pode caracterizar status, época, cultura e visão de si e do mundo. “A atitude de vestir nas diversas sociedades e épocas, denota maior complexidade do que aquela resposta primeira ao requisito prático de abrigo”. (LEITE, 2002, p.21). Por isso a vestimenta teatral, de cinema, novela, dança, musical, entre outros, traz consigo um emaranhado de categorias, estilos e especificidades a ser desvendada pelo figurinista. A partir do leque de possibilidades que são os tipos de figurino o profissional pode se aprofundar estudando e se aperfeiçoando em cada uma de suas classificações sendo elas os mais realistas, os para-realistas e os criativos figurinos simbólicos.

3 TIPOS DE FIGURINO E O FIGURINISTA COMO PROFISSIONAL.

3.1 TIPOS DE FIGURINO

Ao pensar num figurino seja para qual for a finalidade, o profissional de figurino deve levar em conta uma cartela de cores, as formas e texturas que serão utilizadas, espaço, tempo, clima, estar ciente do contexto do roteiro para que antes da criação seja definida a categoria de figurino a se empregar no espetáculo, filme, novela, show ou outros, de acordo com o desejo do diretor e o restante do trabalho da equipe.

Segundo Torres (2013) ⁹ os escritores Marcel Matin e Gérard Betton, adotam a seguinte classificação de três categorias para o figurino:

Figura 5: Personagens da série Glow



Fonte: Disponível em: <http://chatadegalocha.com/2017/07/figurino-de-glow-netflix>. Acesso em 08 out.2018

1. Figurino realista: Figurino que retrata de maneira fiel a indumentária de certa época. Onde o figurinista não tem liberdade criativa, usufruindo apenas da precisão histórica. Um exemplo da categoria é o figurino (figura 5) da série Glow que

⁹ Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/13337/1/2013_art_teorres.pdf. Acesso em: 08 out.2018

é contextualizada nos anos 80. Lopez (2017) ¹⁰ aponta que a figurinista da série, Beth Morgan, buscou trazer verdadeiramente o ar mais realista possível para os trajes e não apenas uma referência “a pesquisa para construir essa imagem tão realista foi bem intensa. Além de comprar roupas autênticas em brechós físicos e online, as que foram criadas do zero usaram tecidos realmente da época”. O recorte cavado dos maiôs, as polainas para ginástica e a jaqueta em cor vibrante de vinil são fortes exemplos da moda dos anos 80 que refletiram evidentemente no figurino (figura 5).

Figura 6: Myrtle Wilson de O Grande Gatsby



Fonte: Disponível em: <https://pt.slideshare.net/gibanes/aula-06-o-grande-gatsby-e-roberto-cavalli>. Acesso em: 08 out.2018

2. Para-realista: O trabalho pode ser inspirado no período ou contexto em que a obra é realizada, mas alguns caprichos criativos do figurinista sobressaem à exatidão histórica. Por conta disso pode haver um nível razoável de liberdade

¹⁰ Disponível em: <http://chatadegalocha.com/2017/07/figurino-de-glow-netflix>. Acesso em: 08 out.2018

criadora. De acordo com a análise de Santos (2015) ¹¹ o figurino do filme O grande Gatsby se encaixa na categoria para-realista, pois apesar do contexto histórico do filme “acontecer” nos anos 20, há peças que representam a indumentária dos anos 30. Um exemplo dessa liberdade que contradiz o contexto histórico é a silhueta do vestido da personagem Myrtle Wilson (figura 6) que representa na verdade as formas da indumentária dos anos 30 (figura 7) como podemos comparar através de uma breve observação.

Figura 7: Indumentária anos 30



Fonte: Disponível em: <http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/anos-30-crise-e-glamour.html>. Acesso em: 08 out.2018

Figura 8: Jogos Vorazes



Fonte: Disponível em: <https://revistaglamour.globo.com/Moda/Fashion-news/noticia/2013/11/em-jogos-vorazes-elizabeth-banks-usa-vestido-com-10-mil-borboletas-pintadas-mao.htm>. Acesso em: 08 out.2018

¹¹Disponível em: <https://pt.slideshare.net/gibaner/aula-06-o-grande-gatsby-e-roberto-cavalli>. Acesso em: 08 de out. 2018

3. Simbólicos: É considerado um figurino mais conceitual, onde o figurinista tem total liberdade criativa. Nessa categoria o conceito histórico perde a relevância e o foco é os efeitos teatrais e signos mentais. Na figura 8 há um exemplo claro de figurino simbólico onde não possui nenhum foco em contexto histórico referente às vestes dos personagens, visando apenas uma forma de representar a personalidade e situação social dos protagonistas.

O termo “figurino” não cabe apenas para o teatro, cabe também a roupa utilizada em cena no cinema, na televisão, dança e etc. Tendo certas particularidades para cada tipo de função a qual irá servir o ator, cantor ou dançarino.

Diferentes papéis cumpriram e cumpre o vestuário nas diferentes produções, sejam elas teatrais, televisivas, cinematográficas, sendo que em todas elas, está contido a função de compor, criar um personagem, identificar aquele que veste pelo que veste. O vestuário nesse caso tem a incumbência de representar, informar, simbolizar, expressar, capacitar aquele que de posse daquele traje, possa se fazer outro, nesse caso o personagem que ele representa. (PINHEIRO, 2010, p.2)

De acordo com o figurinista profissional Beirão (2018) ¹² uma das particularidades mais importantes a se ressaltar na hora de pensar um figurino de opera, por exemplo, que é a forma mais rica de teatro é a questão do conforto do ator e cantor para que este tenha total liberdade na região do tronco e esteja livre para poder respirar sem desconfortos:

A diferença básica é que na Ópera tem que pensar no conforto para que o ator que tem que cantar e tem o problema de respiração, e tem algumas *tecnicazinhas* que discutimos com eles, algumas soluções que eles tem que ter sempre o tronco, a base do peito livre para poderem respirar. (BEIRÃO, 2018, sp.)¹³

Na dança a modelagem precisa trabalhar essencialmente com o viés ergonômico, além dos quesitos fundamentais do teatro que são a troca de roupas e movimentos

¹² BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em: 18 set.2018

¹³Idem.

básicos, o balé, por exemplo, requer um traje que permita total flexibilidade de quem entrará em cena para executar os passos de dança.

No balé seria o ajuste da roupa ao corpo, toda a facilitação do movimento tem que ser pensado para que não corte movimentos do bailarino, que tranque. Ele tem que ter total liberdade de movimentação, por que é isso que uma coreografia pede a não ser que seja uma coreografia bem diferente, enfim, mas basicamente é movimentação do corpo do bailarino que tem que ser livre. (BEIRÃO, 2018, sp.)¹⁴

Diferente dos trajes de cinema e televisão, no teatro há uma atenção especial voltada para os detalhes que não podem ser vistos na distância do público e palco como Beirão (2018)¹⁵ cita em sua entrevista, usando como exemplo os aviamentos que são uma opção para auxiliar na troca de trajes cênicos grandes e elaborados de um espetáculo teatral de época que muitas vezes não podem ser usados em figurinos de cinema ou televisão onde o diretor pode querer focar até nos menores detalhes do traje nas cenas gravadas.

As facilidades da costura hoje em dia, de zíper que não pode aparecer, de velcro que não pode aparecer pra uma troca de roupa. Você pode usar tranquilamente no teatro o que já não pode acontecer num filme, por que vai que o diretor queira que as costas apareçam, etc e tal. Então tu não pode colocar um velcro, não pode colocar um zíper. No espetáculo de teatro você pode colocar sim, desde que ele seja invisível que ele não apareça para o público esses matérias podem sim facilitar a vida de um ator. (BEIRÃO, 2018, sp.)¹⁶

Vinicius (2010)¹⁷ define cinco maneiras para criação de figurino no teatro contemporâneo: a reconstrução, criação, composição, colaboração e estimulação.

“A reconstrução” foca no profundo estudo que o figurinista deve realizar perante a indumentária da época proposta pelo texto para reconstruir fielmente as características do período, juntamente com as do personagem, tendo assim um

¹⁴ BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 set.2018

¹⁵ Idem

¹⁶ Idem

¹⁷ Disponível em: <https://www.figurinoecena.ato.br/about>. Acesso em: 17 de set. 2017

figurino realista. Na figura 9 é possível observar um exemplo de indumentária de época no espetáculo a “Garota de Ipanema”. De acordo com Placce (2016) ¹⁸ o figurino retrata os anos 60, com peças que marcaram a época como a mini saia, os vestidos baby look amplos franzidos no pescoço e as estampas abstratas e geométricas.

Figura 9: Reconstrução.



Fonte: Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/o-figurino-da-garota-de-ipanema-por-marilia-carneiro/>. Acesso em: 07 de out. 2018

“A criação” consiste no caso em que o figurinista é convocado para realizar as criações de figurino com maior liberdade em relação com as outras categorias. O profissional recebe uma base, normalmente do diretor, e considerando o contexto do espetáculo ele cria desenhos específicos para o mesmo como representa o croqui na figura 10. Onde podemos encontrar tanto o figurino para-realista como o simbólico.

Figura 10: Criação



Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2010/06/o-figurino-no-teatro-contemporaneo.html>. Acesso em: 28 de set.2018

¹⁸ Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/o-figurino-da-garota-de-ipanema-por-marilia-carneiro>. Acesso em: 07 out.2018

Na “Composição” o autor diz que como figurinista é viável executá-lo ou com peças compradas ou no próprio acervo da companhia e como normalmente nesses casos o tempo de trabalho e a verba são curtas, por isso precisa focar na estética no sentido cor, estilo e sua relação com cor e luz como é possível analisar na figura 11. “Apesar de aparentemente parecer simples, compor um figurino pode ser um processo muito mais complicado e dispendioso que qualquer liberdade de criação pode proporcionar.” Vinicius (2010) ¹⁹

Figura 11: Composição



Fonte: Disponível em: <https://www.figurinoecena.ato.br/about> Acesso em: 17 set. 2017

Na “Colaboração” o figurinista acompanha os ensaios e criação do texto analisando as necessidades do enredo e dos atores, conversando com a equipe. “Aqui o figurino não é nunca imposto por mim, mas criado com a participação do elenco, diretor e de toda a equipe.” (Vinicius; 2010) ²⁰

E por último a “Estimulação” onde o figurino é antecessor no sentido de criação do que qualquer outro “elemento prático do espetáculo” Vinicius (2010)²¹. “Neste processo, o figurinista é peça fundamental para a concepção e o desenvolvimento do texto, da cena e, numa proporção maior, do espetáculo. Por tanto é peça chave da apresentação, todavia o figurinista não substitui o diretor ou autor, ele ajuda a dar início à criação do espetáculo a partir das peças criadas por ele.

¹⁹ Disponível em: <https://www.figurinoecena.ato.br/about>. Acesso em: 17 set. 2017

²⁰ Idem

²¹ Idem

Vimos então que há diversos tipos de figurinos possíveis de trabalhar de distintas maneiras nas áreas de espetáculo e, como em qualquer campo, o mercado de trabalho apresenta diferentes caminhos para o figurinista.

3.2 FIGURINISTA COMO PROFISSIONAL

De acordo com Lara (2015)²² design têxtil e escritora do blog Svetlana Morbini o mercado de trabalho atual possibilita três formas de trabalhar com figurino:

-Atuando como *freelancer*: Onde o profissional é contratado para um projeto específico e não exigem dele exclusividade. Esse tipo de trabalho é muito comum no cinema. O pagamento normalmente é dividido em três parcelas, no início do trabalho, na entrega dos croquis e perto da estreia.

-Figurinista contratado: Outra forma de trabalhar como figurinista é por contrato que ocorre mais comumente na área do teatro, pois demanda de acompanhamento e tempo sem a possibilidade de participar de muitos projetos ao mesmo tempo como o *freelancer*. Este profissional tem carteira assinada e lugar fixo de trabalho, onde o figurinista vai estar sempre cuidando de ajustes, “depois de criar os figurinos de um espetáculo, o figurinista cuida da manutenção de peças, ajusta tamanhões, cria figurinos para atores novos, entre outros”.²³ Esse tipo de emprego também é oferecido na TV, pois seriados podem durar muito tempo.

-Figurinista acadêmico: Por último, mas não menos importante o figurinista acadêmico. Hoje este profissional precisa ter no pelo menos mestrado em artes, dá aulas sobre a profissão e pode trabalhar em outros projetos quando não está lecionando.

Apesar de grande parte da linguagem cênica ser transmitida pelo figurino é composta de todo o arsenal teatral produzido por uma equipe que transforma o espetáculo em algo possível de acontecer. Todavia o ator é a principal arma de comunicação que o diretor tem para se comunicar com o público e passar a

²²Disponível em: <http://svmorbini.com.br/autor/lana>. Acesso em: 08 out. 2018

²³ Idem

mensagem desejada, sendo assim o que veste o ator é signo de estudo e muito zelo.

Por ser um importante elemento da linguagem visual do espetáculo, o figurino é muito mais do que a segunda pele do ator ou o identificador da personagem. É signo, comunicação, uma das várias linguagens do espetáculo que, juntas, compõem o que poderíamos chamar de linguagem cênica, estética ou poética teatral, segundo as características de cada processo ou de cada encenação. (VINÍCIUS, 2010 sp.)

Na tentativa de torná-lo possível são necessárias mentes pensantes trabalhando em conjunto, é uma ilusão acreditar que apenas o figurinista sozinho, sem conversar no mínimo com o diretor e os atores, fará um trabalho que atenda a todas as necessidades do espetáculo.

Normalmente o espetáculo cênico é definido por uma ideia central. Estão nas mãos do diretor, embasado no texto, a batuta e a regência. É ele que por sua vez transmite a ideia central para a equipe de trabalho que, por sua vez, concretiza o espetáculo... todos os elementos visuais devem girar em torno de um mesmo eixo, buscando a consonância estética. (LEITE, 2002 p.85 - 86)

Para compor trajes cênicos que mantenham uma relação orgânica e conversa harmoniosa no palco, quando um espetáculo não requer que uma roupa se sobreponha a outra, Beirão (2018) ²⁴ diz que o profissional da área deve por seus conhecimentos adquiridos ao longo da carreira em ação e analisar todas as peças como conjunto para conseguir alinhar as unidades de cor, forma e volume evitando trazer uma confusão desnecessária para o público.

O próprio conhecimento do figurinista que vai alinhar todos os figurinos juntos fazer unidade de cor, unidade de forma, unidade de volume. Ele vai propor toda essa visão de conjunto que é muito importante para o espetáculo para que não fique uma coisa completamente solta, as coisas não conversam e não passam a mensagem que

²⁴BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 set.2018

tem que passar, então é super importante essa unidade no palco. (BEIRÃO, 2018, sp.)²⁵

Um designer de moda está totalmente familiarizado com essa “visão de conjunto”, pois após aprofundar-se em pesquisa de tendência, tema, estudar a persona, estilo, segmento e linha para a criação de uma coleção, deve prosseguir considerando as unidades de cor, forma e volume (modelagens, tecidos, aviamentos e cartela de cores) para que suas criações tenham uma unidade visual harmoniosa que trará a característica da coleção. Esse conhecimento adquirido pelo profissional de moda agrega na sua capacitação para o desafio de unidade no palco do traje cênico. Na opinião de Beirão (2018)²⁶ a bagagem que as instituições acadêmicas de moda da atualidade trazem são importantes para a formação de um figurinista completo se não descartarmos a possibilidade de se aprofundar no estudo das artes cênicas.

O curso de moda dá uma base violenta. Eu tive uma experiência grande por que eu sempre fiz teatro enquanto jovem no período da universidade e depois comecei a fazer figurino junto então eu tive uma vivência, então acredito que o figurinista tenha que ter essa vivência também das cênicas conhecer um palco de trabalho. Então eu acredito que um bom profissional acadêmico no nosso caso na nossa região poderia fazer um curso de moda porque ele vai ter uma base muito legal para poder trabalhar e fazer algumas cadeiras de cênica para complementar esse conhecimento. (BEIRÃO, 2018)²⁷

Beirão (2018)²⁸ enfatiza que mesmo sendo um trabalho de equipe a construção da caracterização do personagem necessita de um figurinista, este profissional mostra-se tão importante quanto qualquer membro da equipe de luz, som ou cenário:

Com certeza, eu sempre digo que cada um tem sua função. O diretor cênico que vai delegar as tarefas ao figurinista, ao iluminador, ao cenógrafo ou coreógrafo, às vezes o diretor tem essas possibilidades de fazer figurino, cenário e dirigir um espetáculo, mas ele sabe o que ele

²⁵Idem

²⁶BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 set.2018

²⁷Idem

²⁸Idem

quer e vai passar esse comando para outros profissionais para que as coisas saiam de acordo. Mas é fundamental que tenha a presença do cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador. (BEIRÃO, 2018) ²⁹

Novamente citando uma interpretação de Perito e Reach (2012), analisa-se as principais características hábeis que um figurinista precisa ter:

O figurinista deve ser habilidoso no controle do impacto, do efeito dramático e da psicologia dos signos, bem como saber destacar os acontecimentos da narração. O profissional precisa ser um bom conhecedor da história da moda, da construção do vestuário, além de ser capaz de reconhecer e descrever a psicologia do personagem por meio da roupa, de ter um olhar aguçado para cor e forma, de ser hábil de passar para o papel a sua ideia e ter a capacidade de trabalhar em equipe, de comunicar-se bem com ela e de encorajá-la a dar o seu melhor. (PERITO; REACH, 2012, p.7)

A maioria delas são características que devem ser básicas para a formação de um design de moda, além de saber desenhar, ter conhecimento de modelagem e ergonomia para que as vestes não atrapalhem o movimento do ator se for preciso criar os figurinos do zero.

Todavia é necessário estudar as especificidades do figurinista de teatro frente à formação acadêmica do designer de moda, pois conta com suas experiências práticas, vivenciando junto da companhia cada vez que presencia os ensaios. Apesar de que ter conhecimentos de costura, modelagem e moda em geral podem ser as cartas na manga destes profissionais como afirma Beirão (2018) ³⁰:

Tudo a gente dá um jeito, tem que ser meio MacGyver para resolver as coisas. Assim, principalmente quando é cinema que tem que resolver na hora porque quando é espetáculo de teatro, opera ou balé, sempre tem um tempo para estrear e no cinema tudo é para ontem e então tu sempre tem que ter uma carta na manga para resolver as coisas, tudo se dá um jeito. Agora, por isso

²⁹Idem

³⁰BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 set.2018

que eu digo que o importante é tu entender de costura, de modelagem para que tu possa conversar com teus parceiros, costureiras, aderecistas etc e tal, para poder dizer como que tu quer porque muitas vezes o pessoal da mão de obra não tem o conhecimento específico de como eu digo uma modelagem de época etc e tal e aí cabe a ti resolver esse problema. Tem que participar de tudo. (...)

De acordo com Lourenço (2012) muitos estilistas famosos trabalharam nas diversas modalidades de trajes cênicos e foram muitíssimos bem-sucedidos. Nas suas citações dos textos de Battista (2009), Lourenço (2012) explica que estilistas como Lucile (1863-1935), a primeira inglesa a se destacar mundialmente na Alta Costura trabalhou com o figurino da peça “A Viúva Alegre” e o chapéu da personagem principal logo virou febre pelo mundo. Outro estilista que teve em sua carreira obras no teatro foi Paul Poiret (1879 - 1944):

O estilista Paul Poiret (1879 - 1944) tinha verdadeira paixão pelo teatro, e suas idas frequentes a peças enriqueceram tanto sua vida como suas criações. Poiret vestiu Sarah Bernhardt, Mata Hari e Cora Laparcerie na peça “Le Minaret”, de 1913, além de ter criado parte do guarda-roupa de outras atrizes. Seus modelos não se limitavam aos palcos, pois as mulheres da platéia desejavam para si o que viam durante as peças. (LOURENÇO, 2012, p.2-3)

Entre grandes nomes Lourenço (2012) cita em seu artigo a obra de Farah (2003) afirma que Elsa Schiaparelli (1890 – 1973) se inspirou muito em modalidades de artes cênicas para criar suas coleções que são conhecidas pelo seu lado estético e artístico na moda. Schiaparelli trabalhou também como figurinista para filmes como “EveryDay's a Holiday” (1937), “Pigmalião” (1938), “No Turbilhão Parisiense” (1938) e “Moulin Rouge” (1952). Outro grande nome citado por ela foi Coco Chanel (1883-1971) que foi remunerada com um milhão de dólares em troca de produzir figurinos para Hollywood.

Os franceses Christian Lacroix (nascido em 1951) e Jean Paul Gaultier (nascido em 1952) criaram diversos trajes de cena para diferentes linguagens, como ópera, balé e circo. Posteriormente, outros nomes como o do inglês Alexander McQueen, a dupla Viktor & Rolf, as irmãs Mulleavy, da marca Rodarte, entraram para a lista de

estilistas que atuam como figurinistas, sem falar nos representantes brasileiros, também bastante ativos nessa atividade. (LOUREÇO, 2012, p.4)

Por conta desses casos podemos apontar que um designer de moda pode ser um ótimo profissional no ramo de figurino para teatro, desde que aprenda ou pelo menos esteja ciente do universo teatral, suas especificidades e as dificuldades que pode encontrar tanto nos palcos como nos bastidores.

Tanto o designer de moda quanto o figurinista têm a criação como fundamental em suas carreiras e não poderia ser diferente, pois existem linhas convergentes entre o processo criativo da moda e da arte. Na academia, o futuro designer de moda quando se trata de criação, particularmente na Unisul, é preparado não só para criar produtos de moda para o mercado através de coleções que correspondem às tendências, mas também para desenvolver produtos criativos caracterizados por sua identidade visual e criações conceituais e originais.

4 ENTRELACES ENTRE MODA E FIGURINO

Para entendermos um pouco mais a fundo a ligação entre moda e figurino cênico é necessário um estudo aprofundado das profissões do figurinista e do designer de moda, entender seus trabalhos separadamente, onde estas áreas se cruzam e assim compreender como podem se completar.

Segundo Treptow (2013), há duas traduções possíveis para o termo fashion designer, designer de moda e estilista. De acordo com a autora o designer de moda precisa ser um exímio criador atendendo as necessidades, gostos e cultura da persona que sua coleção quer alcançar. Sempre com muita criatividade e personalidade quando for preciso ousar no estilismo.

Rech (2002, p. 60) define que uma das partes importantes do trabalho deste profissional de moda é “prever necessidades ainda não expressas, traduzindo nossa vontade de novas formas de viver; ou trazendo uma nova visão intuitiva dos rumos que irão seguir os padrões estáticos”. O designer tem essa previsão por meio do estudo de Macrotendência, Microtendência e a análise de público alvo.

O sociólogo e escritor do famoso livro Observatório de Sinais, Dario Caldas (2004), aponta o termo Macrotendência como movimentos ou correntes socioculturais que influenciam as sociedades, o consumo e a cultura, por longos períodos de tempo, onde é possível encontrar novas oportunidades de criação. Já a aMicrotendência é considerada um modelo de comportamento de um grupo de personalidade forte, que cresce de maneira rápida e não tem seus gostos e vontades atendidos pelo mercado em geral. (PASSOS, 2009, sp.) O designer de moda que procura e analisa esses tipos de tendência são chamados de Cool-hunting ou Caçador de tendência, de acordo com Brito (2015)³¹ essa área da moda é responsável por auxiliar em grande parte da elaboração da coleção de moda. A partir do estudo de tendências é que são definidas as cartelas de cores utilizadas, os tecidos, aviamentos os painéis e briefings do estilista.

A partir dos estudos de Rech, Treptow (2008) fez uma tabela mostrando “as habilidades do designer de moda” como podemos observar no lado esquerdo da tabela 1. A direita da mesma tabela podemos analisar as habilidades essenciais para

³¹Disponível em: <http://blog.unipe.br/graduacao/o-que-faz-um-profissional-de-design-moda>. Acesso em: 23 de out. 2018

um figurinista profissional de acordo com Beirão e Puls (2018). A tabela 1 nos permite entender um pouco mais sobre ambos os profissionais e por consequência seu trabalho.

Tabela 1- Demonstrativo das habilidades do design de moda e o figurinista.

DESIGNER DE MODA	FIGURINISTA PROFISSIONAL
-Capacidade para pesquisar, organizar e inovar;	- Conhecer com maestria a história da arte e da moda, estar sempre pesquisando sobre a sua evolução através dos séculos, e as técnicas de modelagem próprias a cada época.
-Habilidades para desenvolver respostas apropriadas para problemas novos;	-“Jogo de cintura”, estar preparado para solucionar problemas com criatividade.
-Aptidão para testar essas respostas, através de peças-piloto;	-Ser capaz de dirigir, com eficiência, a equipe de produção, geralmente formada por costureiras, bordadeiras, chapeleiras e aderecistas, além de saber escutar os cantores, atores e bailarinos, levando em conta o ponto de vista deles sobre a personagem que representam no espetáculo.
-Treinamento para comunicar esses desenvolvimentos através de croquis, modelos, modelagem e pilotagem;	-Ter domínio na arte de se comunicar através de croquis e principalmente habilidade com os desenhos técnicos.
-Talento para combinar forma, técnica, condições humanas, sociais e arrebatamento ético;	- Conhecimento para alinhar unidade de cor, unidade de forma, unidade de volume.

-Sabedoria para prever consequências ecológicas, econômicas, sociais e políticas da interferência do design;	-Vivencia cênica.
-Compreensão para trabalhar em equipes multidisciplinares;	- Trabalhar em equipe.

Fonte: (TREPTOW, 2013, p.41)

Fonte: (BEIRÃO; PULS, 2018)

No primeiro item da tabela 1 à esquerda na coluna onde há as habilidades necessárias para a formação do designer de moda a “Capacidade para pesquisar, organizar e inovar;” refere-se principalmente a competência de estar ligado as tendências culturais, conhecer o passado, presente e futuro da moda, atentar-se as inovações tecnológicas voltadas para o meio e ser capaz de organizá-las a fim de desenvolver produtos de moda de maneira original. Ao lado o item que aborda as habilidades do figurinista também faz alusão a capacidade de pesquisa que vai desde a arte geral ao meio complexo de modelagem das épocas na área da moda para que possa construir os figurinos de cena.

O segundo, terceiro e quarto itens de ambos os profissionais (tabela1) mencionam habilidades necessárias para trabalhar com figurino de teatro e a moda que se referem a respostas rápidas para resolver problemas com criatividade e poder de utilizar o conhecimento prático e teórico sobre modelagem, costura, ilustração e desenho técnico para liderar e saber se comunicar com o ateliê e possíveis modelistas que iram confeccionar o traje idealizado e planejado. O sexto item para o designer de moda apontado na tabela1 tem viés consciente e ético, principalmente visão sustentável que hoje se mostra praticamente impossível de existir 100% nesse cenário, na coluna ao lado a “Vivência cênica” se mostra importante para o figurinista profissional, pois traz a ele grande sabedoria adquirida através da prática e o familiariza com os métodos utilizados nos espetáculos.

No final da tabela1 vemos que ambos os profissionais trabalham em conjunto e ouvir, opinar e criar são essenciais na carreira dos dois.

Respectivamente o quinto item de ambos (tabela1) trabalham a ideia do conhecimento do alinhamento de cores, formas, volumes, tanto para criação de uma

coleção no caso do estilista como quando o figurinista tende a ser responsável pela harmonia dos figurinos de todos os personagens no palco.

Todo o estudo de tendências que um designer de moda está sujeito a fazer durante sua carreira tem como foco na maioria das vezes a criação de coleções. No livro *Inventando Moda*, Treptow (2013) cita dois autores para explicar o conceito de coleção e mostra outra tabela, dessa vez para esclarecer o que uma coleção coerente deve apresentar:

Segundo Rech (2002:68), coleção é um “conjunto de produtos com harmonia do ponto de vista estético ou comercial, cuja fabricação e entrega são previstas para determinadas épocas do ano”. Para Gomes (1992; 43), “Coleção é uma reunião ou conjunto de peças de roupas e/ou acessórios que possuam alguma relação entre si”. Essa relação normalmente está centrada no tema escolhido para a coleção, que deve ser condizente com o estilo do consumidor e com a imagem da marca. (TREPTOW, 2013, p.37)

Tabela 2- Passos para uma coleção coerente.

-Perfil do consumidor (estilo, poder aquisitivo)
-Identidade ou imagem da marca
-Tema da coleção
-Proposta de cores, materiais e silhuetas

Fonte: (TREPTOW, 2013, p.38)

Sem no mínimo seguir esses passos (tabela 2) com uma metodologia a coleção não terá conexão e harmonia, dificultando até mesmo a combinação de peças, onde o sentido de coleção se perde restando apenas um conjunto de peças aleatórias sem coerência ou sentido em comum.

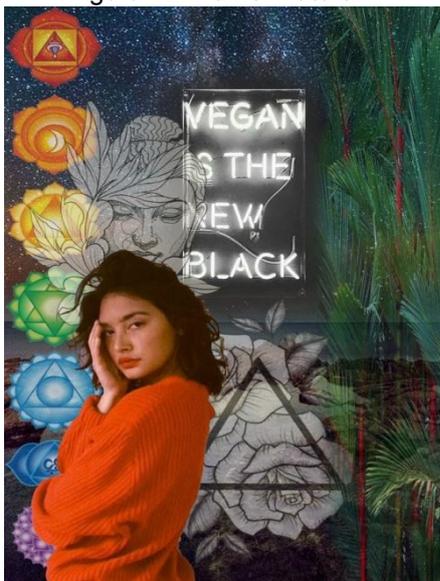
Seguindo estes modelos base de criação de moda, aprofundados na prática criativa desenvolvida no Curso de Design de Moda da Universidade do Sul de Santa Catarina, no tópico a seguir apresenta-se o processo criativo de uma coleção para o público Vegano, feita em 2017, pela academia Blanca Franciny Felete da Silva. Com essa análise é possível desenvolver um comparativo do método utilizado pelo

figurinista e interligar onde ambos os processos criativos se encontram e como podem se complementar.

4.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESTILISTA

Os métodos para criação de coleção propostos pela UNISUL para que os acadêmicos criem suas coleções consiste em estudos de comportamento, tendência, parâmetros de desfiles, materiais, tema, identidade autoral e em casos específicos ergonomia, cada uma das etapas gera um painel para auxiliar ainda mais no processo criativo e imagético. Um dos pilares mais importantes da coleção é a identidade autoral do estilista por ser o que difere e caracteriza seu trabalho em meio a tantos outros. Conforme demonstrado no painel autoral (figura 11) da coleção Voice Animal, onde através da imagem é possível enxergar a identidade autoral da criadora.

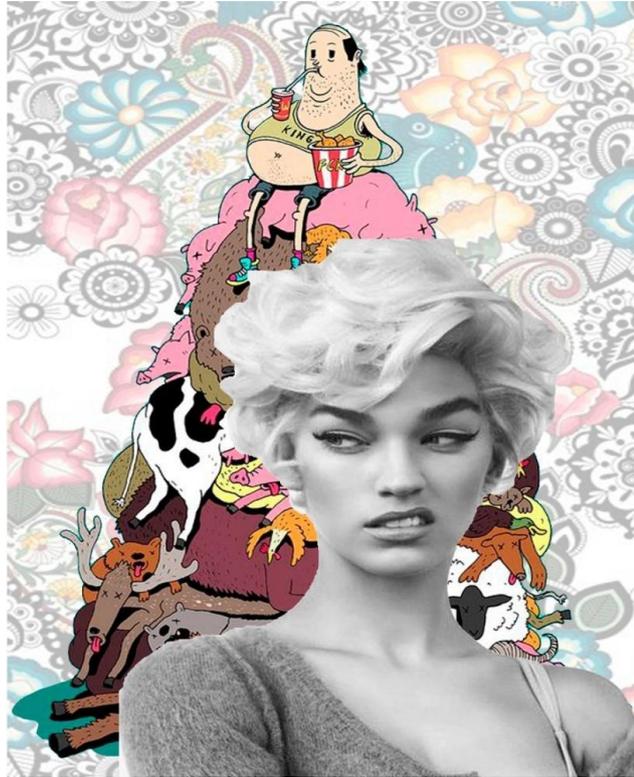
Figura 12: Painel Autoral



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

Em seguida é escolhido um segmento e estilo dentro do vestuário ou acessórios para ser trabalhado. O segmento e o estilo podem variar muito, no caso do próximo painel (figura 12) é representado o streetwear que é associado ao jovem, refletindo o espírito de tribos urbanas e o contemporâneo que está sempre ligado as tendências o que há de mais moderno e atual.

Figura 14: Painel Persona



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

Como já dito o estudo de tendências é mais do que necessário. O painel Manifesto Criativo (figura 14) representa uma tendência forte de 2019 com montagens de diversas imagens visando passar a mensagem do movimento que é reconhecido pela conduta de um público que tem cada vez mais sede de transparência, sempre em busca da verdade e não tem medo de dizer o que pensa visando causar impacto mesmo que a realidade seja cruel com seus aliados. Ligados a auto expressividade, precisam ser ouvidos e incentivam o protesto em si. As conhecidas Fake News, ajudaram a aflorar a competitividade em relação às inteligências artificiais e um movimento criativo que visa inspirar a ação de se manifestar deixando de lado a zona de conforto.

Figura 15: Manifesto Criativo



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

Figura 16: Micro



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

como tema de inspiração “gangstaparadise” (figura 17) com um painel cheio de referências que remetiam ao tema de inspiração. Para coleção Voice Animal o tema era “a linha tênue entre o urbano e a natureza” painel (figura 18) que remete a mistura entre o impacto dos grandes prédios e a delicadeza da natureza, podendo refletir na mistura de tecidos rígidos com recortes geométricos ao mesmo tempo competindo com outros fluidos e transparentes. Das ruas trouxe também o assimétrico, cores pesadas sendo elas o preto, cinza e prata, aviamentos como correntes de ferro e ilhós, da natureza que sobrevive no meio urbano as cores vibrantes, elementos orgânicos e bordados.

Figura 18: Gangstaparadise



Fonte: <https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2016/09/nyfw-estilistas-revelam-temas-de-suas-colecoes-de-verao-2017.html> Acesso em 28 de out. de 2018

Figura 19: A linha tênue entre o urbano e o natural.



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

O último painel (figura 19) a ser construído é o Briefing. De acordo com o site Significados (2014, sp.)³⁴ “Briefing é um conjunto de informações, uma coleta de dados para o desenvolvimento de um trabalho. Palavra inglesa que significa **resumo** em português.” Por isso o painel é um mix de todos os outros trazendo uma espécie de resumo com os elementos mais importantes do projeto que podem resumir a coleção por meio de uma imagem.

Figura 20: Briefing



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

A cartela de materiais (figura 20) e cores (figura 21) já começa a surgir do painel de Macro e Micro tendência, as figuras, formas, materiais e os parâmetros de desfiles também influenciam muito nos recortes, silhuetas e volumes.

³⁴ Disponível em: <https://www.significados.com.br/briefing/> Acesso em 28 de out. de 2018

Figura 21: Cartela de materiais



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

Figura 22: Cartela de cores.



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

Depois de todo o processo de pesquisa são elaborados um número x de croquis para compor a coleção, contando com harmonia e coerência ao tema, apresentação, cores e materiais escolhidos. Na figura 22 temos um exemplo de três looks dentre os vários criados para por fim serem realizados os desenhos técnicos (figura 23).

Figura 23: Looks Escolhidos.



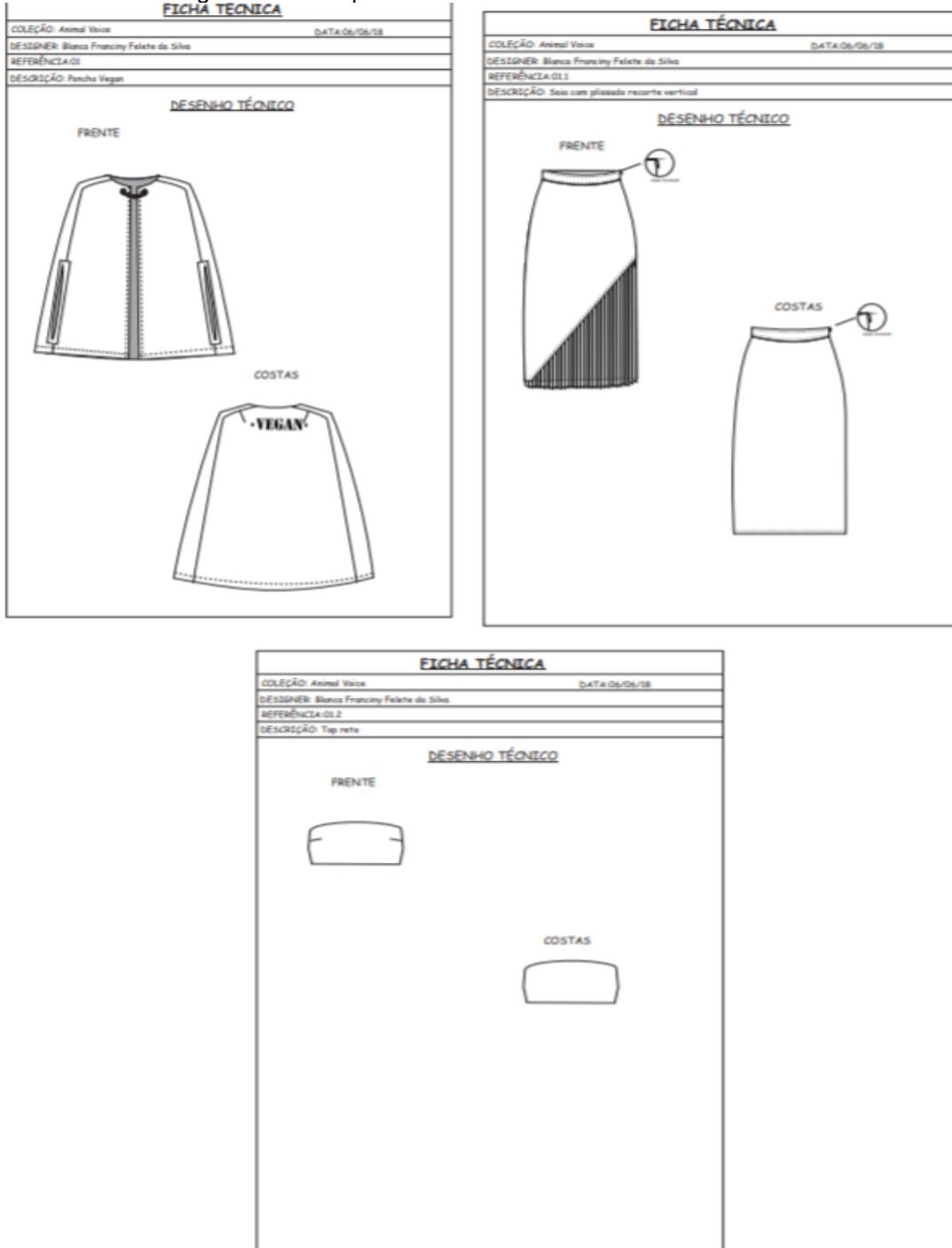
Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

Uma das partes mais importantes tanto para criação de uma coleção como a de traços cênicos de acordo com Beirão (2018)³⁵ é o desenho técnico:

(...)Tem que participar de tudo. E depois da realização e confecção do figurino também. E aí é que entra a parte mais importante quando se vai fazer um figurino para fora, ele tem que ser todo especificado com o que vai e ainda se possível com o desenho técnico para sair exatamente como tu quer, porque o desenho técnico é muito mais importante do que o croqui em si. (...)

³⁵BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 set. 2018

Figura 24: Exemplo de Desenho Técnico de um dos looks.



Fonte: Acervo pessoal Blanca Silva (2017)

Sua importância é tão ressaltada, pois é um meio de comunicação do estilista com a pessoa que irá confeccionar a peça, caso ele mesmo não vá fazê-lo, para ter certeza de que tudo irá sair como o planejado na etapa da criação.

O desenrolar da criação de uma coleção de moda e de trajes cênicos é muito parecida. Assim como o designer de moda o figurinista precisa de uma metodologia para suas criações, painéis de tema e croqui são desenvolvidos para facilitar o desenvolvimento dos trajes, investigação do personagem por meio da análise de roteiro, busca por tecidos cabíveis e, se necessário, transformação têxtil, estudo de época, modelagem, etc. Analisaremos no tópico a seguir o passo a passo da criação de figurino da personagem Violeta Valery, em *La Traviata*, desenvolvido por Beirão Filho.

4.2 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINISTA

Para entender o processo de criação do traje de espetáculo o presente trabalho mostra as etapas e técnicas para entender a criação do figurino de José Alfredo Beirão Júnior da Ópera “*La Traviata*”, de Giuseppe Verdi, na cidade de Florianópolis/SC. Beirão atualmente é professor titular do Departamento de Moda do Centro de Artes da UDESC, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFSC, tem especialização em Costumes de Scene pela Escola Superior em Técnicas da Moda em Paris (1999), mestre em Engenharia de Produção/UFSC (2004) e doutor pela Engenharia e Gestão do Conhecimento/UFSC (2011). Domina criação de coleção de moda e de figurino para espetáculo cênico, trabalha na área cênica e também com trajes carnavalescos.

Como já visto no presente trabalho de acordo com Puls e Beirão (2018)³⁶ o figurinista é encarregado de criar os trajes cênicos de todos os personagens do espetáculo, não apenas de executar, pois pode ser um trabalho passado para uma

³⁶Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf> Acesso em 14 de out. 2018

equipe de costureiras que será monitorada de perto pelo profissional que tem como dever realizar as ideias de seus croquis.

Como dizem as escritoras Imbroisi e Martins (2018, sp.)³⁷ “A ópera é um mundo de paixões e ela provoca apaixonados. Não há gênero que mexa com mais força e violência no ouvinte, que é sempre, de alguma maneira, espectador. Porque a ópera é também, e essencialmente, teatro”, por isso a ópera é uma das formas mais completas de teatro reunindo diversas formas de arte em apenas um espetáculo.

Assim como na criação de uma coleção são necessárias etapas para o idealizar e materializar das peças, estas se fazem presentes no processo do figurino cênico. Mas antes da parte prática há todo um processo de leitura e considerações. No primeiro momento de leitura para conhecer o texto de acordo com Beirão e Puls (2015, p.6-7)³⁸ pondera-se “como época em que se passa a ação, localidade, clima, ambientação, etc., sem nenhuma preocupação com detalhes e sem emitir qualquer julgamento sobre as personagens.”

O primeiro contato do profissional responsável pelos figurinos, com a direção de produção, foi um encontro, no qual recebeu as informações do espetáculo proposto: qual obra seria encenada, quem faria a direção cênica, quem faria parte da equipe artística, qual o prazo para realização do trabalho, qual a data da estreia, qual o valor do orçamento, etc. Várias reuniões se sucederam, no decorrer dos trabalhos, nas quais ideias foram trocadas, entre a equipe de produção, até a aprovação final das propostas. Foi fundamental a boa comunicação e integração entre os profissionais responsáveis pela cenografia, iluminação, figurino e direção cênica, ainda que cada trabalho seja um processo individual. Cada membro da equipe avaliou o trabalho dos demais, levando em conta as possibilidades dramáticas dos elementos com que trabalham. (BEIRÃO; PULS, 2015, p.6)

Já na segunda leitura mais meticulosa de texto, segundo os autores ³⁹, são analisadas as características físicas e psicológicas dos personagens, implicando

³⁷Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/som-camera-acao/musica/formas-musicais/o-que-e/opera/> Acesso em: 28 de out. de 2018

³⁸Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf> Acesso em 14 de out. 2018

³⁹Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf> Acesso em 14 de out. 2018

qualquer citação de traje, local e horários onde as cenas se passam e o número de peças que fazem a composição do figurino de cada cena. Então planilhas são elaboradas para facilitar o processo de criação do figurinista, um exemplo delas é a planilha (tabela 3) de divisão de atos, acontecimentos, retornos e finais de Violeta Valery a personagem principal da ópera em estudo.

Tabela 3- Divisão por cena da personagem Violeta Valery

ATO 1 EXPOSIÇÃO	ATO 2 VICISSITUDES	ATO 1 RETORNO	ATO 1 DESFECHO
VIOLETA A CORTESÃ	VIOLETA MULHER AMOROSA	VIOLETA MULHER HUMILHADA	VIOLETA SANTA
VIDA MUNDANA SOB O SIGNO DA FESTA E DO PRAZER	VIDA NO CAMPO	VIDA MUNDANA DESPREZO E DOENÇA	DOENÇA E MORTE DA HEROÍNA
DESCOBERTA DO AMOR	SACRIFÍCIO CONSENTIDO A FIM DE ACEDER A UM MUNDO AO QUAL NÃO PERTENCE	HUMILHAÇÃO	REABILITAÇÃO SOCIAL

Fonte: BEIRÃO; PULS (2015) Disponível em:
<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf>
 Acesso em 14 de out. 2018

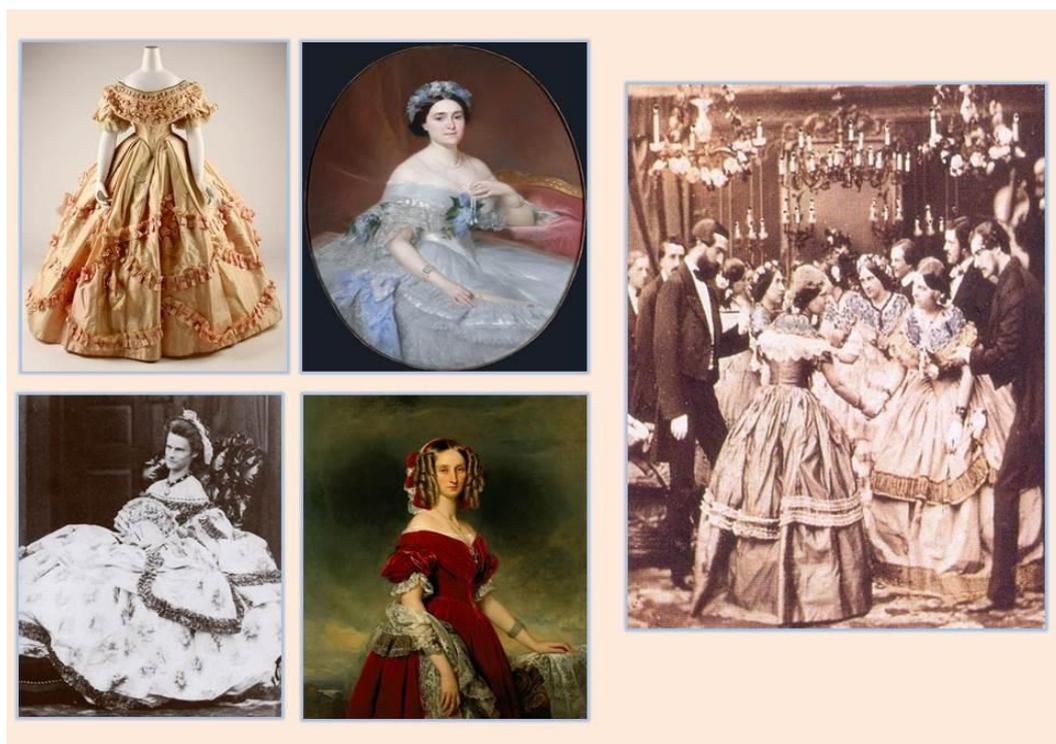
Para cada ato (tabela 3) há especificações psicológicas da personagem, ambiente e contexto da mesma para representar através do traje cênico as características de cada item como “ato 1 desfecho” onde a Violeta é dita como santa e suas vestes representam essa imagem com tecidos delicados na cor branca, assim como representa o croqui a direita (figura 26).

O próximo passo foi o estudo do traje da época, Paris 1850, onde a moda na época era dominada por influências do período vitoriano, de acordo a escritora Cosgrave (20012) as vestes femininas tinham as seguintes características:

Quando a rainha Vitória ascendeu ao trono, as mulheres vestiam-se com simplicidade na Inglaterra. Saias e mangas eram compridas e as roupas eram justas e acinturadas. Os para noite eram limitados e os vestidos tinham mangas curtas e fofas e decotes em formato de coração. As mulheres ricas usavam dois pares de meias: um par de seda sobre outro de caxemira. (COSGRAVE, 2012, p. 205.)

Assim como no processo do designer de moda, onde é realizado a produção de um painel temático para dali tirar inspirações no processo criativo dos looks, o figurinista fez painéis com imagens que representam a vestimenta do período em que a personagem viveu para buscar referências e auxiliar na construção do figurino. A pesquisa do traje deu vida a um “Painel de Tema Visual” (figura 25), que auxilia na escolha de texturas, formas, modelagem e cores.

Figura 25: Painel de Tema Visual



Fonte: BEIRÃO; PULS (2015 Disponível em:
<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf>
Acesso em 14 de out. 2018 Autor: Beirão 2015

Os croquis nascem após a pesquisa de traje (figura 25), para desenvolver os desenhos há uma fusão dos estudos anteriores das características da personagem, contexto e divisão de cenas (tabela 3). Os desenhos devem ter traços firmes e principalmente detalhes fáceis de ser visualizados e interpretados, como no painel de “Croquis/Violeta” (figura 26), para que sejam avaliados de acordo com sua coerência com o espetáculo, integração e harmonia com o restante da criação de cenário e ajustes de luz. Então ocorre o trabalho de materialização do traje, “esta etapa exige muitas vezes exaustivas pesquisas com fornecedores, a fim de conciliar

os quesitos exigidos pelo figurinista quanto ao caimento, fluidez, elasticidade, estampas, preço, quantidade disponível e prazo de entrega”. (BEIRÃO; PULS, 2015, p.10-11)

Figura 26: Pannel de Croquis/Violeta I



Fonte: BEIRÃO; PULS (2015) Disponível em:
<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf> Acesso em 14 de out. 2018 Autor:
Beirão 2015

De acordo com Beirão (2018)⁴⁰, o processo de execução pode passar na mão de vários profissionais, desde especialistas em tecido para o caso de realizar transformação têxtil até aderecistas, tudo para que o resultado esperado seja concretizado como o planejado assim como aconteceu com o figurino de Violeta (figura 27).

⁴⁰BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 set.2018

Figura 27: Painel de Figurino/Violeta I



Fonte: BEIRÃO; PULS (2015) Disponível em:
<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf>
Acesso em 29 de out. 2018

De acordo com Beirão e Puls (2015) ⁴¹ toda equipe teatral faz um ensaio “geral”, a pré-estreia, para ver como todos os elementos criados trabalham juntos e se for preciso realizar ajustes. O figurinista junto ao diretor e o chefe de ateliê assistem as cenas sendo repassadas, no caso de um espetáculo com a Ópera é checado principalmente o conforto do ator ao cantar, também verificam se os trajes se comportam bem no quesito movimento, a harmonia entre cor e volume de figurino e cenário para não discutirem entre si ou serem diminuídos, se o traje e acessórios podem ser visualizados mesmo com a distância que há entre palco e público. “Enfim, é o momento de averiguar a eficácia e funcionalidade dos figurinos construídos”. O que pode ser comparado ao momento em que o estilista prova a vestibilidade de suas criações nas modelos, processo importante para que tudo ocorra como planejado na passarela e a modelo possa desfilhar. Depois dos ajustes feitos seguem para tão esperada estreia.

⁴¹Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-7-ENCENANDO-VERDI.pdf> Acesso em 14 de out. 2018

Durante uma entrevista para a “*The Big Fashion Theory*”, no dia 13 de fevereiro, Paulo Vinicius é instigado a refletir sobre a possibilidade de um designer se tornar um figurinista e ele responde:

Se partirmos do princípio que um designer de Moda articula bem os elementos da linguagem visual e se ele entende sobre modelagem, corte, materiais e costura, acho totalmente possível ele tornar-se um figurinista de teatro. A única grande diferença na formação desses dois profissionais é que um figurinista também deve entender o funcionamento da cena, célula do teatro, do trabalho de ator e das necessidades, técnicas e artísticas, do espetáculo. Essas informações só são adquiridas com a experiência teatral. O figurino está a serviço da cena e, por isso, tem outras funções além da estética e da composição dramática. Em outras palavras, acredito que um designer pode tornar-se um bom figurinista se, antes disso, ele tornar-se realmente uma pessoa de teatro. (VINICIUS, 2014.)⁴²

Um grande exemplo são os estilistas famosos já citados no trabalho que tiveram muito sucesso na área de figurino para filmes e espetáculos. Trazendo para mais próximo da realidade de Florianópolis destaca-se José Alfredo Beirão Filho que desistiu de trabalhar na área de arquitetura para estudar moda, como desde jovem participava de aulas de teatro uniu sua experiência acadêmica em uma escola de Moda em Paris com suas vivências teatrais sendo hoje um dos figurinistas mais conceituados do Brasil, tendo trabalhado com figurino de Balé, Teatro e carnaval, principalmente.

Todo o processo de criação dos trajes cênicos em suma é resumido nas palavras de Beirão (2018)⁴³ pelos seguintes passos:

Primeiro você é escolhido para fazer parte de uma equipe, família como a gente chama. E tem a primeira conversa com o diretor onde ele vai falar o que ele pretende com determinado espetáculo depois é feita uma leitura de mesa do texto a ser encenado, uma leitura geral e na segunda leitura começa a fazer uma decupagem do espetáculo. Nisso tudo o diretor já deu a dica do que ele quer “ah, eu quero um

⁴² Disponível em: <https://thebigfashiontheory.wordpress.com/2014/02/13/entrevista-com-o-figurinista-paulo-vinicius-sobre-figurino-e-moda/> Acesso em: 17 set. 2017

⁴³ BEIRÃO, José Alfredo. Entrevista. Realizada em 18 set.2018

figurino de época que vai se passar em 1850. Ou não, é um espetáculo que se passa em 1850, mas eu quero um em 1950". Então tu vais ter que guardar as diferenças, as referências e tal: então a tal personagem é sofrida (...) vai dar todas as características psicológicas da personagem pra você trabalhar em cima disso; então eu sempre costumo fazer um painel de imagem de referências, por exemplo, dos anos 50, por que quanto mais a gente vê, quanto mais imagem a gente procura para montar, mais ideias vão surgindo. Então a partir daí a tu vai criando o figurino do espetáculo. Então tu faz uma pré-apresentação e mostra pra equipe responsável no caso, mas quem comanda é o diretor. Aí o iluminador vai dizer o caso da iluminação, qual a cor que tu vai trabalhar o efeito de luz etc tal, com o cenógrafo as possibilidades de texturas de cores e tecidos para não ser igual ao do fundo para não atrapalhar, ou um vestido rosa na personagem e a parede rosa no fundo e ela some no palco. Então depois de aprovados os croquis com a equipe, com o diretor, então você parte para a confecção, prova de roupa e aí o espetáculo só está pronto quando estreia (...).

O figurino cênico passa por todo um processo de criação que vai além dos gostos do figurinista e da vontade de criar. Parte do roteiro pré-definido pelo diretor, análise do texto, recortes de tempo, características do personagem, divisão de atos, painéis de tema, época e croquis, harmonização com o trabalho do restante da equipe, cuidados para que o figurino seja visto de longe, sem deixar de lado o quesito ergonômico que é necessário, pois assim como um surfista precisa da roupa adequada para ter a total liberdade de movimentos ou não conseguirá surfar, o mesmo se dá às vestes de uma cantora de ópera que num espetáculo teatral não conseguiria cantar com os espartilhos apertados do período do Rococó do século XVIII.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O figurino cênico surgiu com o povo pré-histórico quando o homem usava máscaras para seus rituais místicos, por consequência da evolução dos povos foi progredindo até que na Grécia o conceito dos trajes usados nos espetáculos começaram a se tornar parecidos com o que conhecemos hoje. A partir de então a arte do teatro alavancou.

Tanto o figurinista como o designer de moda tem suas especificidades em relação aos seus processos metodológicos, usam painéis para se guiar e criar a partir de um contexto e tema, todavia seus trabalhos funcionam de maneira bastante parecida, ambos criam roupas para “personagens” a diferença é que o designer cria para pessoas reais e figurinista para pessoas fictícias que tem necessidades reais, pois serão interpretadas por atores. Assim como o designer de moda, o figurinista cênico pesquisa tendências e persona, a fim de criar o traje de personagens específicos, sobre as tendências e costumes da época em que estão situados e como é o estilo de vida de cada um com base no roteiro entregue pelo diretor. Os dois profissionais precisam ter total domínio de desenho para desenvolver croquis e desenho técnico, conhecer modelagem e ter capacidade de guiar uma equipe de costureiros se necessário; ter consciência da harmonia de cores e formas para combiná-las entre si e, a cima de tudo, saber se comunicar através da roupa.

Assim, com este trabalho, um acadêmico de moda que almeja se tornar um figurinista pode ter uma noção do universo teatral na área de figurino, estudar as especificidades teatrais e entender as diferenças e semelhanças entre criar uma coleção e um traje cênico.

Considera-se que a área do design de moda e das artes cênicas estão diretamente ligadas pelo traje cênico. Todo figurinista seja ele especialista em teatro, televisão, cinema ou shows, deve possuir conhecimento sobre todas as disciplinas da área de moda. Do mesmo modo, todo designer de moda precisa considerar as especificidades do figurinista frente a sua formação acadêmica caso queira ingressar no universo cênico: o trabalho em conjunto com a equipe que compõe todo o espetáculo, os detalhes ergonômicos, visão do público e ciência de como funciona o figurino cênico.

A especificidade do figurinista consiste não só na vivência que o mesmo adquire no conviver teatral e trabalho com o restante da equipe cênica, mas muitas vezes vem

de estudar teatro ou até mesmo participar como ator em pequenas companhias. São estas experiências práticas que ajudam na formação da maioria dos figurinistas sem formação acadêmica. O conhecimento que adquirem das áreas de formação de moda e os processos que desenvolvem são obtidos empiricamente. A vantagem do designer de moda, neste caso, está no fato de que sua formação acadêmica o capacita no conhecimento teórico. Assim, a experiência de palco servirá para agregar conhecimento frente à formação acadêmica do designer de moda que deseja trabalhar na área.

7. REFERÊNCIAS

- ADACHI, Natalia. The GreatGatsby – Look MyrtleWilson. Disponível em: <https://blogcaprichoatoa.com/2013/06/04/figurino-the-great-gatsby-look-personagem-myrtle-wilson-ariz-isla-fisher-vestido-vermelho-lenco-flor-babados-decote-v-pulseiras-anos-20/> Acesso em: 08 de out.2108
- ARANTES, Vaneide. Pintura Rupestre. Disponível em: <http://vantone2.blogspot.com/2011/03/pintura-rupestre.html> Acesso em: 30 set. 2018
- BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BRITO, Marina. O que faz um profissional de moda? Disponível em: <http://blog.unipe.br/graduacao/o-que-faz-um-profissional-de-design-de-moda> Acesso em: 23 de out. 2018
- CALDAS, Dario. **Observatório de sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências**. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- CARLO, Roberto. Fantasia ou Figurino: sobre a diferença. Disponível em: <https://www.guiasaoroque.com.br/columnistas/fantasia-ou-figurino-sobre-a-diferenca-1832> Acesso em: 29 set. 2018
- DUARTE, Luana. A visão de uma designer de moda no desenvolvimento do figurino do curta metragem Senhora L. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/COM_ORAL/co_7/co_7_A_visao_de_uma_designer.pdf. Acesso em: 26 set. 2018
- EMERENCIANO, Juliana. A Comunicação através das Roupas: Uma compreensão do design de moda além da superficialidade. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/661/66120102.pdf> Acesso em: 26 set.2018
- FLÜGEL, J.C. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966
- LEITE, A. GUERRA, L. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LIMA, Júnior; COELHO, Geraldo. Pele do ator, pele da personagem: Entre design de moda e figurino, Reflexões para a Cena Contemporânea. 2014 Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/10-Coloquio-de-Moda_2014/ARTIGOS-DE-GT/GT11-TRAJE-DE-CENA/GT-11-O-estilista-criador-de-figurinos-revisado.pdf. Acesso em: 26 de set. 2017
- LOPES, Karla. Anos 80: O figurino de Glow, nova série da Netflix! <http://chatadegalocha.com/2017/07/figurino-de-glow-netflix/> Acesso em 08 de out. 2018

LOURENÇO. Traje de cena e moda: Pontos de convergência e divergência. Disponível em : http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/103080_Traje_de_Cena_e_Moda.pdf Acesso em 30 set. 2018

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MIRANDA, Julia. Como surgiu o teatro? Disponível em: <http://www.sitedecuriosidades.com/curiosidade/como-surgiu-oteatro.html> Acesso em: 17 set.2017

MULLER, Florence. **Arte e moda**. São Paulo: Cosac &Naïfy, 2000

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

OLIVEIRA, Luzanira. Figurinar: Uma opção de mercado para o designer de moda. Disponível em: www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3_coloquio-de-moda_2007/1_04.pdf Acesso em: 8 de out.2017

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PACCE, Lilian. O figurino da “garota de Ipanema” Por Marília Carneiro. Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/o-figurino-da-garota-de-ipanema-por-marilia-carneiro/> Acesso em: 7 de out.2017

PAIVA, Juliana. Entrevista com o figurinista Paulo Vinícius – Sobre figurino e moda Disponível em: <https://thebigfashiontheroy.com/2014/02/13/entrevista-com-o-figurinista-paulo-vinicius-sobre-figurino-e-moda/> Acesso em: 17 de set.2017

PERITO, Renata; RECH, Sandra. A criação do figurino no teatro. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/POSTER/102328_A_Criacao_do_Figurino_no_Teatro.pdf Acesso em: 17 set. 2017

RAMOS, V. Adriana. O figurinista e o designer de aparência de personagens. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/artigos/5.pdf Acesso em: 14 de out. 2017

REDE GLOBO. Figurinistas falam sobre a profissão e as possibilidades de carreira no teatro. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2016/04/figurinistas-falam-sobre-profissao-e-possibilidades-de-carreira-no-teatro.html> Acesso em: 29 out.2017

REVISTA QUEM. Bruno Garcia e Monique Alfradique usam figurinos de época em estreia no teatro. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI93965-8224,00.html> Acesso em: 18 set. 2017

REVISTA TBFT. Bruno Garcia e Monique Alfradique usam figurinos de época em estreia no teatro. Disponível em: <https://thebigfashiontheory.wordpress.com/2014/02/13/entrevista-com-o-figurinista-paulo-vinicius-sobre-figurino-e-moda/#content>
Acesso em: 18 set. 2017

ROUBINE, J. J. **A Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1998.

SANA. Anos 30: Crise e Glamour. Disponível em: <http://modahistorica.blogspot.com/2013/05/anos-30-crise-e-glamour.html> Acesso em: 08 de out. 2018

SANTOS, Gisele. Figurinos no cinema. Análise dos figurinos do filme O Grande Gatsby, e a recriação dos figurinos com inspiração no estilista Roberto Cavalli. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/gibanesh/aula-06-o-grande-gatsby-e-roberto-cavalli> Acesso em: 08 de out. 2018

SOUZA, Anderson. **O trabalho do figurinista**. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

TORRES, Thaís. O figurino e o audiovisual. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/13337/1/2013_art_teotorres.pdf Acesso em: 08 de out. 2018

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. **Traje de cena. Traje de Folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2004.

VINICIUS, Paulo. Galeria de imagens. Disponível em: <https://www.figurinoecena.ato.br/about> Acesso em: 17 set. 2017

VINICIUS, Paulo. O figurino no teatro contemporâneo. Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2010/06/o-figurino-no-teatro-contemporaneo.html> Acesso em: 18 set. 2017