UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

FIGURINO – TECENDO PROCESSOS DE CRIAÇÃO
Pedagogia da Indumentária

MARIA TERESA DE OLIVEIRA DEVULSKY

ORIENTADOR PROFESSOR DOUTOR ADILSON FLORENTINO DA SILVA

Dissertação
apresentada à Banca de
Mestrado do PPGAC
como requisito
ao título de Mestre.

RIO DE JANEIRO, 24 de setembro de 2018.

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

D

Devulsky, Maria Teresa de Oliveira
Figurino – tecendo processos de criação: pedagogia da indumentária / Maria Teresa de Oliveira Devulsky. -- Rio de Janeiro, 2018.
244 p.

Orientador: Adilson Florentino da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018.

1. Pedagogia da indumentária. 2. Figurino. 3. Traje de cena. I. da Silva, Adilson Florentino, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

"FIGURINO – TECENDO PROCESSOS DE CRIAÇÃO PEDAGOGIA DA INDUMENTÁRIA"

por

MARIA TERESA DE OLIVEIRA DEVULSKY

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva - Orientador

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva (UFU)

Prof. Dr. André Luis Gardel Barbosa (UNIRIO

Profa. Dra. Glaucia Santos Gama e Silva (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada.

Rio de Janeiro, RJ, em 24 de setembro de 2018

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565
http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgac/
clappgac@gmail.com

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são muitos e sinceros a todos que estiveram presentes nesse período da minha vida e, com seu carinho e paciência, ora acolhendo, ora estimulando, e, por vezes, me impulsionando no caminho dessa investigação, tornando esses momentos produtivos e agradáveis.

Agradeço especialmente a Marie Louise Nery e a Elizabeth Filipecki, pela oportunidade de desenvolver este trabalho. Marie Louise, minha e de muitos, a mestra inesquecível que, com a sua mágica do fazer, nos surpreendia a cada momento. À artista e artesã, estou muito agradecida por ter tido a oportunidade de conviver com essa maga da cena em momentos importantes da minha vida. A Beth Filipecki, com quem convivo desde quando éramos universitárias, e o muito que aprendi com esse convívio. Agradeço pelo carinho, paciência e acolhida em suas aulas, disponibilizando os seus materiais teóricos e iconográficos e esclarecendo sobre seus procedimentos de criação, nas horas em que estive presencialmente com ela.

Agradeço profundamente ao meu orientador, Prof. Dr. Adilson Florentino, nessa jornada, por todo o carinho, o acolhimento e a orientação precisa recebida. Esse mestre compartilha a mesma intenção de Marie Louise, o desejo e a alegria com o progresso de seus alunos, destacando-se o acolhimento, a atitude generosa que faz parte de sua metodologia e personalidade.

Agradeço a todos meus companheiros dos Cursos do PPGAC com quem tive a oportunidade de conviver nesse período; alguns já conhecia, outros tive a oportunidade de conhecer. Garanto que fiquei muito feliz de estar com eles e saber de alguns dos trabalhos desenvolvidos. O que lamento é que esses momentos de troca, em sala de aula, passaram, mas as recordações ficaram.

Agradeço aos professores dos Cursos do PPGAC, que possibilitaram os debates que muito contribuíram para esta dissertação. Escolhi dois Cursos de conteúdos vinculados a trabalhos de corpo, por pensar que, através deles, poderia observar os procedimentos e a aplicação de exercícios, e por serem áreas que ainda não havia vivenciado. Revelo que foi muito feliz a vivência, tanto pela contribuição para esta investigação, quanto pela prática do acolhimento reproduzida pelas metodologias da Prof. Enamar Ramos, em consonância com os procedimentos de

ensino de Angel Vianna. Ao Prof. Zeca Ligièro, agradeço por aceitar participar da minha banca de qualificação e por me fazer percorrer uma viagem pelo caminho da *performance*, em que pude refletir e expor por que estou sendo figurinista. Descobri, inclusive, pontos em comum em nossas influências profissionais, em memórias 'ancestrais' de infância, por termos colecionado o mesmo álbum de figurinhas "Raças e Costumes". Passei pela experiência e percebi que uma *performance* começa no início dos primeiros passos do processo criativo. Agradeço aos professores André Gardel e Tania Brandão, por propiciar que os textos, elaborados por esta pesquisadora para os seus Cursos, fossem incluídos em capítulos desta investigação. Agradeço aos professores Evelyn Furquim, José da Costa, Laura Eber e Walder Gervásio Virgulino de Souza por me aceitarem como ouvinte em suas aulas.

Agradeço aos professores, Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva, Prof. Dr. André Luís Gardel Barbosa, Prof. Dr. Zeca Ligièro, Prof. Dr. Glaucia Santos da Gama e Silva, da UNIRIO, e Prof. Dr. Narciso Laranjeiras Telles da Silva, por terem aceitado o convite para fazerem parte das Bancas de Qualificação e de Mestrado.

Agradeço muitíssimo a generosidade dos queridos professores, figurinista, cenógrafos e diretores Hélia Frazão, Hélio Márcio Dias Ferreira, José Dias, Moacir Chaves, Renato Icarahy, Ronald Teixeira e Teresa Riba que gentilmente concederam seu conhecimento e tempo para esta pesquisa através de suas esclarecedoras entrevistas. Algumas entrevistas foram transcritas neste trabalho e outras contribuíram para o enriquecimento do conteúdo desta investigação. Agradeço o carinho e a gentileza de Rita Dani Sales, Edilene Yaka Sales e do Pajé Virgulino Ixã por transmitirem seus conhecimentos sobre a indumentária Huni Kuin, enriquecendo esta pesquisa.

Agradeço aos alunos figurinistas, pelos trabalhos que fazem parte desta investigação. Agradeço a todos os alunos que passaram pelas disciplinas de indumentária, com quem tive o privilégio de conviver e agraciaram com seus trabalhos este meu olhar. Agradeço a Marcus, Secretário do PPGAC pelas ajudas prestimosas sempre que foram necessárias.

Agradecimento especial ao meu filho, Pedro Prata Devulsky, que tantas vezes me socorreu em situações e assuntos diversos, sendo um verdadeiro SOS na minha vida. Agradeço ao apoio e estímulo do meu filho Igor Prata Devulsky, do meu

neto Leonardo Goulart Devulsky e do meu companheiro Harley Costa de Moraes. Agradeço também Gabriel Clemente Chiapppini Brentano, pela colaboração na elaboração do power point de minha apresentação.

Agradeço aos meus pais, João e Zilah Devulsky, que sempre me estimularam e, infelizmente, não estão aqui para compartilhar este momento.

A sensação de acolhimento foi um sentimento que me envolveu durante toda esta trajetória.

RESUMO

Este trabalho investiga os fundamentos básicos no campo da forma e dos conhecimentos teóricos necessários para a concepção e a elaboração da indumentária de cena e sua relação com os procedimentos para a formação do designer figurinista, no que concernem as ferramentas para pesquisa, o estudo e o desenvolvimento de processos de criação de uma linguagem visual para o traje de cena. Para a realização desta tarefa, reflete-se sobre as razões primeiras para o uso da vestimenta e a importância desta motivação na memória emocional da humanidade, pensando o figurino como uma manifestação pessoal e social, como expressão artística primeira e mais próxima à pele. Desenvolve-se a observação e a análise do figurino através da forma, postura e movimento, em consonância aos movimentos artísticos, refletindo as mentalidades das épocas unidas às silhuetas e posturas corporais.

Centrado na reflexão a respeito de linguagens artísticas que norteiam as concepções de criação de figurinistas de cena, traça paralelos buscando influências e relações com os processos criativos, principalmente dos que são objeto desta pesquisa, investigando as soluções de figurino que contribuem para a encenação.

Pretende traçar a partir da prática dos figurinistas e professores de indumentária, objetos de estudo desta pesquisa, uma metodologia de exercícios criativos que brotem da observação e análise dos processos criativos em indumentária de cena.

Na escolha de Marie Louise Nery, para iniciar a ideia do Tecer Processos de Criação, foi privilegiado o olhar de seus alunos sobre as experiências vivenciadas e o reflexo na vida profissional destes artistas da cena. Através deste ponto de vista, explora os processos e procedimentos de criação e didáticos da mestra, artista artesã, figurinista, cenógrafa, ilustradora e aderecista Marie Louise Nery. Completando esta investigação, esta pesquisa observa os exercícios acadêmicos desenvolvidos pela professora Elizabeth Filipecki, fruto de uma longa pesquisa e jornada percorrida durante a sua prática profissional como figurinista, acrescida pelo interesse especial de desenvolver uma metodologia pedagógica de exercícios que norteiem as futuras gerações de figurinistas. Finalizando, apresento algumas experiências de exercícios criativos, propostas por esta pesquisadora.

ABSTRACT

This work investigates the basic foundations in the field of the form and the theoretical knowledge necessary for the conception and elaboration of scene clothing and its relation with the procedures for the formation of the costume designer, regarding the tools for research, study and development of creating a visual language, for the costume scene. To accomplish this task, this work reflects on the primary reasons for the use of clothing and the importance of its motivation in the emotional memory of the humanity, conceiving the costume as a personal and social manifestation, as an artistic expression first and closest to the skin. It develops the observation and analysis of the costumes through the form, posture, and movement, in harmony with the artistic movements, catching the mentalities of the times united to the shapes and corporal postures.

Focused on the study of artistic languages that guide the thoughts on the creation of scene costumes, it traces parallels, seeking influences and relationships with the creative processes and investigating the solutions of costumes that contribute to the staging, especially on those subjects that are the object of this research.

It intends to draw from the practice of costume designers and teachers, objects of study of this research, a methodology of creative exercises that arise from the observation and analysis of creative processes in scene clothing.

In choosing Marie Louise Nery to start the idea of "Weave Creation Processes", the point of view of her students on the experiences and the observation of the professional life of these scene artists was privileged. From this standpoint, this work explores the creation and didactic processes and procedures of Marie Louise Nery as a master, artisan artist, costumer, scenographer, illustrator, and advisor.

Completing this research, this study looks at the academic exercises developed by Professor Elizabeth Filipecki, the fruit of a long research and journey during her professional practice as a costume designer, plus the special interest of developing a pedagogical methodology of exercises that guide future generations of costume designers. Finally, I present some experiences with creative exercises, as proposed by this researcher.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO 1 - TRAÇANDO FORMAS E OS PORQUÊS DO VESTIR.....23

1.1. TRAÇANDO LINHAS.....23

1.2. RECORTANDO SILHUETAS.....37

1.3. ALINHAVANDO OS PORQUÊS DO VESTIR.....53

1.4. FENDAS E VOLUMES DA EXIBIÇÃO À SEDUÇÃO – O Princípio da Exibição como Sedução.....68

CAPÌTULO 2 - ALINHAVANDO LINGUAGENS DE EXPRESSÃO.....74

2.1 PESPONTOS DA HISTÓRIA.....74

2.2 PONTUANDO AS EXPRESSÕES DO SÉCULO XX.....80

2.3 O QUE É FIGURINO.....84

2.4 BREVES PONTOS DA HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL.....93

2.5 ALFINETANDO MEMÓRIAS – Inspirações e Provocações.....97

2.6 MODELAGENS PARA UM ESTUDO.....111

CAPÍTULO 3 – Marie Louise Neri TECENDO PROCESSOS DE CRIAÇÃO pelo olhar de seus alunos.....114

3.1 A ARTESÃ DO TEATRO – MARIE LOUISE NERY.....114

3.2 MESTRE MARIE – A importância na formação de uma geração de profissionais da cena.....136

3.3 A PESQUISA.....144

3.4 CORTE E MONTAGEM.....146

3.5 INDUMENTÁRIA.....156

3.6 ADEREÇOS.....166

3.7 CRIAÇÂO DA FORMA.....174

3.8 REAPROVEITAMENTO DE MATERIAL E RECICLAGEM.....176

3.9 O LIVRO E AS APOSTILAS.....180

3.10 A EXPOSIÇÃO NO TEATRO TABLADO.....187

CAPÍTULO 4 – CONFECCIONANDO EXERCÍCIOS CRIATIVOS.....194
4.1 BETH FILIPECKI – confeccionando exercícios criativos.....194
4.2 TERESA DEVULSKY – confeccionando exercícios criativos.....214

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....227

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....232

ANEXO
Roteiro de entrevista semi-estruturada.....242

INTRODUÇÃO

A pesquisa procura refletir, a partir da prática de figurinistas, sobre os processos de criação do traje de cena *e* daí colher elementos que possam contribuir para elaboração e desenvolvimento de procedimentos pedagógicos na área de indumentária cênica.

Para dar corpo a este processo de pesquisa escolhi duas figurinistas com uma ampla experiência prática na construção cênica e professoras de figurino com trabalhos em aula que refletissem as suas pesquisas e processos criativos. Desde a apresentação do projeto já tinha em mente o nome de Beth Filipecki, conceituada figurinista e professora de universidades federais do Rio de Janeiro. Havia ainda Marie Louise Nery, mestre de muitos, professora aposentada da UNIRIO e da UFRJ, ícone do teatro brasileiro, contemporânea de Maria Clara Machado e Kalma Murtinho, de quem fui aluna e assistente e influenciou muitos que tiveram contato com sua poética, habilidade e criatividade.

Entrei em contato com Beth que se mostrou satisfeita e solícita com o convite. Fechou-se o elo poético comum entre nós duas através de Marie Louise Nery. Eu tinha sido aluna e assistente de Marie. Beth lecionou na UFRJ e UNIRIO na mesma época que Marie Louise, além de ter aplicado alguns de seus conhecimentos metodológicos em seus exercícios de aula. Marie Louise Nery está hoje com mais de 90 anos e morando na Suíça, o que dificultaria os trabalhos de pesquisa. Entretanto, seria uma lacuna não refletir sobre a sua influência na formação de figurinistas, atores, diretores, profissionais da cena que passaram principalmente pela UNIRIO, depois pela UFRJ, ou no convívio prático e cursos de extensão. Para superar esta dificuldade, pensei em observar as atividades acadêmicas de Marie Louise Nery pelo olhar de seus alunos, que ainda tenham participado da cena como figurinistas, cenógrafos, aderecistas e ainda acumulando as funções de professores.

A partir deste primeiro contato com Beth Filipecki, a ideia do fio mágico poético que tecerá esta linha condutora entre nós está nas memórias e interações de cada uma com a mestra, figurinista e aderecista Marie Louise Nery. Assim um pouco das experiências e processos pedagógicos desta artista podem ser

relembrados e suprir a sua ausência e o contato presencial com a referida mestra, e o que parecia problema pode se tornar uma solução poética.

Dentro da área de pesquisa de figurino existem inúmeras lacunas que dificultam o acesso à informação teórica a respeito da indumentária de espetáculo, considerando a falta de documentação e de publicações que reflitam sobre o figurino de cena. Mesmo no campo da historiografia o que encontramos são publicações específicas de história da indumentária e para desenvolver uma ideia do panorama da história do traje de cena, principalmente no Brasil, temos que recorrer a publicações e pesquisas em história do teatro e mesmo nestas há uma lacuna quanto às referências ao traje de cena. Verifica-se uma ausência de publicações de historiografia do figurino de cena no teatro brasileiro. Na crítica teatral é comum ausência de informação quanto ao figurino; por vezes apenas uma pequena menção, sem nenhuma consistência.

Segundo Pavis (2008), a multiplicidade e complexidade dos espetáculos contemporâneos torna a tarefa desmedida para um pesquisador: o que dizer dos processos de criação de figurino quando há uma lacuna de informação desde o nível da documentação ao da reflexão teórica.

Outra questão é a lacuna em trabalhos que investigam e reflitam sobre as linguagens expressivas contemporâneas e o figurino de cena, agravada pela dificuldade de se encontrar uma documentação iconográfica expressiva de figurinos teatrais. O que se observa é a falta de uma reflexão quanto às questões conceituais e plásticas que envolvem as linguagens e os processos de criação do figurino teatral e do traje de cena. Reflexão esta que considero indispensável para se desenvolver procedimentos criativos e experiências pedagógicas na área de indumentária.

Silvia Fernandes (2010) aponta para a necessidade de pesquisas universitárias que se debrucem sobre o ato de criação e talvez a partir daí possamos começar a suprir uma lacuna de reflexão sobre os processos criativos e, no caso presente, o traje de cena.

A dificuldade para nós figurinistas e professores de indumentária é encontrar material bibliográfico que nos forneça subsídios para desenvolver um trabalho direcionado para o ensino de indumentária e que pense nas questões voltadas para a criação do figurino de cena. A maior parte das publicações tem como foco a história da indumentária ou de criadores de design em moda. O

conteúdo desses materiais, que tem nos fornecido a base para os nossos procedimentos acadêmicos e pesquisas de criação, são sem dúvida conhecimentos imprescindíveis, mas faltam estudos voltados especificamente para processos criativos de figurino de espetáculo.

Observamos, assim, que existe uma grande carência de material bibliográfico e pesquisas voltadas para área de indumentária de cena no Brasil, como bibliografias que reflitam os processos de criação a partir da prática de figurinistas, assim como pesquisas teóricas que se debrucem sobre o ato de criação do traje de cena e dos procedimentos de ensino no campo da indumentária de cena.

- Pesquisas teóricas no campo da encenação são lacunares quanto à referência e análise do figurino de cena.

- Faltam publicações sobre o traje de cena no Brasil, sendo a maior parte das publicações no campo da história da indumentária, moda, sociologia, antropologia ou semiótica.

- Publicações e pesquisas teóricas no campo encenação apresentam lacunas ou dedicam poucas linhas a análise do figurino de cena.

De que forma podemos, através da observação dos processos criativos do traje de cena, suprir estas lacunas de informação entre a teoria e a prática, o conceito e a forma, a linguagem primordial e a expressão, e desenvolver uma reflexão sobre as linguagens de expressão que até aqui vieram contribuir para a criação dos trajes de cena, e a partir daí desenvolver e elaborar procedimentos e exercícios que contribuam para metodologias que incentivam processos criativos de uma forma também criativa e reflexiva?.

Penso que podemos acolhedoramente também refletir, através de fluxos de revelações de insights, a partir do desenvolvimento e elaboração de procedimentos criativos.

Segundo Silvia Fernandes (2013, p. IX), “[...] as criações inovadoras dos artistas de hoje são responsáveis pele definição de novos métodos de ensino do teatro e pelo esboço de uma teoria teatral ligada à prática.”

O projeto tem como foco de pesquisa os processos e procedimentos criativos de figurinistas de cena, procurando analisar suas metodologias de trabalho, levando em conta quais recursos foram utilizados na tradução das personagens para o figurino, identificar como o texto, as propostas e intenções ganham forma concreta

na vestimenta, por meio de quais caminhos e quais ferramentas utilizam para chegar à poética do trabalho e o desenho plástico da cena desenvolvendo um discurso visual e de que forma as pesquisas teórica, histórica, iconográfica, técnicas e materiais contribuem para a criação de conceitos, símbolos e linguagens expressivas na criação do figurino cênico facilitando a comunicação das ideias e mensagens transmitindo e tocando as emoções e as memórias ancestrais e afetivas.

Além desses aspectos não se pode esquecer que, segundo Pavis (2008) o ator veste a pele e os aparatos da personagem, e segundo Geraldo Coelho Lima Júnior (2011), analisando Pavis, há uma espécie de simbiose entre a pele e corpo do ator e a da personagem, a segunda pele. Atuando como a segunda pele do ator, o figurino age como a pele do personagem, passa exercer praticamente a mesma função da pele humana e desta forma estabelece a intermediação do corpo do ator com o espaço cênico, com outros atores e a cenografia, podendo ser a própria cenografia.

O emprego e uso de cada tipo de material, tecido e fibra pode provocar no ator/performer diferentes sensações no que se refere ao toque, ao contato do corpo com os materiais e os odores fazendo emergir lembranças, memória e emoções.

O figurino em interação com a encenação poderá redimensionar e reestruturar o corpo do ator, alterar sua silhueta, a forma e ainda interferir na maneira de andar, sentar, nos movimentos e nas possibilidades de ação em geral, atuando no entendimento do espaço que envolve. Devemos ter em mente uma característica importante do corpo: o movimento. Este aspecto deve ser tratado com atenção no desenho e construção da veste, ser pensado para um corpo que se move ou se congela, mas sempre pensado. Mas podemos também refletir como o corpo, postura e ação do ator alteram o figurino.

Para Pavis (2011) “o figurino não é apenas o primeiro contato da personagem com o espectador, mas também o contato físico do ator com a personagem por meio da segunda pele, sua vestimenta, suas cores e texturas”.

Segundo Vaz Ramos (2012, p.90), em suas considerações sobre a construção do personagem pelo figurino, ela exorta que:

> *[...] existem outras formas de organizar e caracterizar o visual de atores que produz aparências inusitadas, muitas vezes sem linearidade histórica ou*

> *qualquer outro referente existente, porém construídas em íntima sintonia com a obra e propostas em que estão inseridas, e produzem conhecimento, porque instigam o receptor a desvendar seus significados... Trata-se de uma construção que extrapola as funções de referencialidade normalmente atribuídas ao figurino. Não busca mimetizar o real e tampouco observa linearidades históricas e geográficas. São criações oriundas do processo conjunto de elaboração da cena e somente podem ser compreendidas dentro de tal contexto artístico, de modo relacional. Isso porque a aparência dos atores é um complexo feixe de relações, e apenas no interior dessa complexidade poderemos buscar sua significação.*

Para complementar o pensamento da autora supracitada, algumas vezes as referências estão inseridas no campo das ideias, conceitos, linguagens de expressão artísticas e poéticas.

Por vezes uma manifestação do vestir no passado pode transcender o seu uso no presente, através de conotações poéticas e simbólicas. É o caso dos figurinos para *Momix Alchemi*, da companhia de dança *Momix*[1], onde as saias inspiradas nas estruturas internas, como os *farthingales*[2] do século XVI e as crinolinas[3] do século XIX, são ressignificadas de forma poética, transformando-se em flores em alusão ao feminino, provocando uma interação de conceitos, criando uma atmosfera surrealista, contando para isso com desenhos de luz e o movimento dos bailarinos perfeitamente integrados com o figurino.

---

[1] *Momix* - Companhia de dança dos Estados Unidos, criada em 1981 e ainda em atividade. Mescla a dança com técnicas circenses e desenhos de luzes. Seu fundador, diretor artístico e coreógrafo é Moses Pendleton.

[2] *Farthingales*- O tipo de anágua estruturada em arcos, feitos de madeira ou barbatana de baleia, usadas no século XVI e início do século XVII. Havia o farthingale espanhol em forma cônica (composto de arcos concêntricos que diminuíam em direção a cintura)o farthingale francês em forma de tambor também conhecida com farthingale circular, surgido no final do século XVI (feito a partir de um círculo rígido na altura da cintura onde o pano da saia preso na sua borda caia verticalmente até o chão). Para estruturar as saias usava-se também uma espécie de rolo, conhecido também como farthingale cilindro, comum fora da corte (rolo de tecido acolchoado em forma de salsicha sendo as extremidades amarradas na frente da cintura). Apesar de serem denominados farthingale espanhol ou francê , eram usados em toda a Europa. A Rainha Elizabeth foi coroada usando um em forma de tambor. É dada a sua criação a Espanha e se chamava “verdugado” ou verdugadim espanhol, uma palavra referente à madeira, do qual deriva o "farthingale".

[3] Crinolinas - Anágua estruturada em forma de abafador de chá usada em meados do século XIX. Eram inicialmente feitas artesanalmente usando-se crinas de cavalo trançadas de onde vem o nome. Mais tarde passaram a ser produzidas com barbatanas de baleia e posteriormente com arcos de aço. Diferente do *farthingale* ou *vertugadim* e do *panier* foram adotadas fora da corte. A partir de 1864 a forma de base circular começou a mudar e o volume se deslocou para a parte posterior da saia.

Em uma entrevista com Sara Paranamby[4] e Felipe Espíndola[5], para a publicação *Traje de Cena, traje de folguedo* (2014), Felipe comenta os figurinos que elaboraram a partir de um trabalho que fizeram com ayahuasca[6] para uma de suas performances realizadas a partir de suspensões corporais, sendo a primeira delas, segundo ele, feita para virada cultural - *Aurora das máquinas abertas* - que foi criada a partir do figurino. Eles imaginaram cenas nas quais estando suspensos só as saias tocariam no chão o tempo todo, colocando o figurino no lugar do estranhamento e do paradoxo. É interessante observar e refletir que o paradoxo e o estranhamento nos processos de criação contemporâneos é também o lugar do figurino, sendo induzidos ou reforçados pela criação do traje.

Sabendo-se que os processos criativos contemporâneos, principalmente a partir da pós-modernidade e do teatro pós-dramático são múltiplos e multifacetados, eliminando as barreiras de tempo, espaço linguagem e meios de expressão, convivendo diversas linguagens em um mesmo espaço de tempo e por vezes em um mesmo processo de criação, torna-se imprescindível conhecer as linhas artísticas, estéticas, expressivas, poéticas, dramatúrgicas e de pensamento que influenciam e participam livremente dos processos criativos de figurinistas contemporâneos O estudo das linguagens teatrais a partir do realismo nos fornecerá subsídios para entender os processos diversificados de criação deste momento complexo que vivemos. Acrescido da pesquisa na área das artes visuais que possuem uma larga experiência no pensar as transformações do século nos campos conceituais, simbólicos e visuais.

Para corroborar a reflexão em torno da relação tempo-espaço da cena, Brandão (2002) analisa o seguinte:

---

[4] Sara Paranamby - Performer e pesquisadora nas áreas de performance, *Body Art* e *Body Modification*. Currículo Lates disponível em <http:/lattes/.cnpq.br/1123418437660674>.

[5] Felipe Espíndola - blog: <http://filipiercingartecorporal.blogspot.com.br>acesso em 4 de jan.2018

[6] Ayahuasca - É uma bebida *enteógena* produzida a partir da combinação da videira *Banisteriopsiscaapi* (cipó amazônico) com várias plantas, em particular a *Psychotriaviridis* e a *Diplopteryscabrerana*. A ayahuasca é, frequentemente, associada a rituais de diferentes grupos sociais e religiões, além de fazer parte da medicina tradicional dos povos da Amazônia. O mito fundador dos *Kaxinawá* mostra a *ayahuasca* como agente curativo e dissipador de ilusões. Há estimativas do início da sua utilização e dispersão entre as tribos ameríndias entre 1500 e 2000 a.c., estando, entre os principais estudos dessa datação, os realizados pelo etnógrafo equatoriano Plutarco Naranjo. Origem: *Wikipedia*

> *A dificuldade para o pesquisador, notadamente no caso do teatro brasileiro, é a convivência em um mesmo tempo de formulações bastante diferenciadas do realismo naturalismo à dissolução de todos os ismos, à performance e a instalação.(Brandão, 2002, p.70)*

Hoje convivem concepções de criação que vão do realismo passando pelo simbolismo, expressionismo até as linguagens pós-dramáticas, podendo sobrepor-se ou interpenetrarem-se inclusive estilos teatrais anteriores como teatro elisabetano, teatro grego, *Commedia dell'arte*, bem como uma variedade de manifestações populares. É importante para o figurinista conhecer profundamente uma época para realizar uma reconstituição histórica do traje quando necessário, mas contextualizada dentro de uma linguagem expressiva, plástica e dramática sem as quais perderia sua carga poética. Entretanto a pesquisa histórica, teórica e iconográfica nos campos da encenação, figurino e artes visuais também são imprescindíveis para desenvolver uma criação de figurino de cena que ultrapasse o plano da reconstituição histórica trabalhando no plano conceitual e simbólico. São estas pesquisas que proporcionarão a base da construção dos conceitos e poéticas e o reconhecimento de arquétipos e símbolos que contribuirão no processo de criação e na determinação de uma linguagem particular.

Outro aspecto é a necessidade de refletir de que forma a contribuição de criadores da indumentária de cena pode colaborar na construção de procedimentos pedagógicos. Refletir sobre os métodos de criação e construção a partir da prática de figurinistas que, principalmente, já tenham acumulado a função de professor e o reflexo destas práticas nos procedimentos pedagógicos, buscando perceber o que há de pedagógico nos processos de criação e o que há de criativo nos procedimentos pedagógicos.

O que podemos observar é que muitos professores de indumentária são profissionais de teatro, figurinistas, cenógrafos, aderecistas aplicando sua própria experiência nas práticas pedagógicas, faltando porém, diálogo entre seus pares.

Samuel Abrantes (2012), figurinista e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, em um de seus artigos comenta sobre a importância da interação destas duas áreas, a pedagógica e a de criação na área de indumentária, proporcionando o enriquecimento de ambas com a troca de experiências contínuas nas duas direções.

Dos três blocos apresentados , que compõe a base dos capítulos que participam do presente estudo, pode-se extrair e contemplar os seguintes objetivos básicos:

- Analisar os elementos que fazem parte do pensar, dos métodos e processos de criação na construção do traje de cena.

- Refletir a respeito das expressões de linguagens artísticas a partir do realismo que participam e contribuem para criação do traje de cena, suas expressões poéticas e metafóricas, a construção de linguagens, criação de conceitos, investigando as soluções para encenação.

- Analisar processos e procedimentos de criação experienciados por figurinistas, que possam contribuir para elaboração de metodologias pedagógicas e exercícios criativos na área da indumentária de cena.

As hipóteses norteadoras desta pesquisa, aqui elaboradas, partem dos seguintes pressupostos:

1. A observação e análise dos procedimentos que fazem parte da criação de figurinistas de cena nos conduzirão a elaboração de procedimentos pedagógicos na área de indumentária de cena.

2. O acompanhamento das várias fases da criação e construção do figurino cena nos fornece material que envolve múltiplas etapas dos conhecimentos teóricos e práticos devido à diversidade de conhecimentos implicados nos projetos de indumentária, proporcionando-nos o entendimento de conceitos teóricos, procedimentos e técnicas ligadas à construção do traje de cena.

3. A observação dos processos criativos dos figurinistas de cena pode nos levar a refletir sobre as diversas linguagens expressivas no campo da encenação e das artes visuais e as linhas de pensamento que influenciam as criações contemporâneas na área de indumentária.

No que se refere aos objetivos cada um deles está relacionado, respectivamente, aos quatro capítulos desta pesquisa. Assim sendo o primeiro capítulo intitulado - Traçando Formas e Porquês de Vestir - reflete sobre as razões primeiras para o uso da vestimenta e a importância desta motivação na memória da humanidade. Desenvolve a observação e análise do figurino através da forma e movimento, em consonância aos movimentos artísticos, refletindo as mentalidades das épocas unidas às silhuetas e as posturas corporais, determinando um corpo, uma silhueta, o movimento e a postura de gerações. O figurino como manifestação

pessoal e social, uma expressão psicológica e artística primeira e mais próxima a pele.

O segundo capítulo - *Alinhavando Linguagens de Expressão* - centrado na reflexão a respeito das expressões de linguagem artísticas que norteiam as concepções de criação de figurinistas de cena, traçando paralelos buscando influências e relações com os processos criativos principalmente os que são objeto desta pesquisa, investigando as soluções de figurino que contribuem para a encenação.

O terceiro capítulo intitula-se – Marie Louise Nery - *Tecendo Processos de Criação*. Pelo olhar de seus alunos, visa explorar os processos e procedimentos de criação e didáticos da mestra, artista artesã, figurinista, cenógrafa, ilustradora e aderecista Marie Louise Nery.

O quarto capítulo - *Confeccionando Exercícios Criativos* - pretende traçar, a partir da prática dos figurinistas e professores de indumentária que são objetos de estudo desta pesquisa, uma metodologia de exercícios criativos que brotem da observação e análise dos processos criativos em indumentária de cena.

Penso que uma pergunta fundamental para iniciar este processo investigativo deve ser: O que é figurino, indumentária ou traje de cena? Inclusive a reflexão sobre os conceitos de figurino, roupa, traje, indumentária e cena não devem ser negligenciados. Esta questão não se limitaria aos figurinistas, quaisquer que sejam as áreas de atuação, mas se expandiria para atores, performers, encenadores, diretores e teóricos que pensem a cena e ainda pesquisar este conceito já expresso por teóricos e pesquisadores nas diversas publicações na área de estudo. A intenção não é de buscar ou encontrar uma resposta ou tecer julgamentos, mas sim colher, perceber e refletir sobre a diversidade de ideias e conceitos. Este questionamento participaria como base para iniciarmos o capítulo que busca refletir sobre as linguagens expressivas da contemporaneidade e a relação com o figurino de cena, principalmente ligados aos procedimentos das duas figurinistas escolhidas.

Pensar o que é figurino de cena é a base para podermos abrir a percepção para os novos processos de criação contemporâneos, assim como para identificar e analisar as várias linguagens percorridas e experienciadas e desta forma observar as várias formas de pensar o figurino na contemporaneidade.

Tendo em vista que esta pesquisa está fundamentada nos processos criativos de duas figurinistas, cujo corpus se compõe de documentos e material iconográfico composto por desenhos, projetos, imagens e objetos que resultam de seu processo de trabalho e que contribuem para esclarecer as entrevistas concedidas, mostra-se fundamental, ainda, um maior conhecimento acerca dos mundos de vida e atuação dos entrevistados. E uma segunda pergunta que vem a tona é o porquê da escolha do caminho da criação de figurino.

O que se torna necessário para investigar determinadas áreas, eventos e experiências ou realidades negligenciadas como no caso do figurino teatral? A oralidade, as entrevistas e a pesquisa iconográfica são fontes importantes para este tipo de trabalho, tomadas as devidas precauções. Quanto à aplicação da pesquisa iconográfica podemos usar como recurso a observação direta da obra através dos projetos, das pranchas, dos desenhos, dos trajes, dos acessórios, assim como os vestígios das obras focalizadas nas suas reproduções fotográficas, em vídeos e outros materiais de reprodução imagética. No caso do figurino de cena, porém, pode haver alguma controvérsia no que diz respeito ao que seria a observação direta, já que poderíamos considerar o figurino em ação no corpo do ator, em cena dentro do espetáculo, durante a apresentação, como momento único que só acontece dentro da cena presencial. A reprodução iconográfica também apresenta questões concernentes ao ponto de vista de quem captura a imagem, relativas ao ângulo de visão, recortes, perspectivas, cor e luz.

Interessante observar nessa proposta de pesquisa onde o objeto observado são os processos criativos na realização do figurino de cena onde se trabalhará com expressões poéticas de cada criação e a relação com o seu tempo e as diversas áreas que dialogam. Além de buscar novas ferramentas metodológicas como recurso para observação do objeto de pesquisa, é necessária mais liberdade e menos rigidez na escolha das fontes, devido a necessidades particulares da pesquisa voltada para o traje de cena. Para análise do objeto carente de fontes mais precisas, torna-se imprescindível um olhar atento ao observar o ponto de vista de quem produziu o material; é necessário escolher e determinar tipologias de fontes para o estudo do traje, tentando suplantar as dificuldades de encontrar material documentado e a falta de conservação e continuidade do que é recolhido tanto pela transitoriedade do fazer teatral quanto a pouca importância dada ao tema. As fontes

podem abranger além de texto e cadernos de cena, impressos e manuscritos referentes à montagem e mais matéria de jornais, críticas, materiais publicitários, fontes orais, entrevistas, desenhos, projetos, fotos, vídeos, material digital, filmes e outros.

Em um primeiro momento, a compreensão do espaço que o pesquisado ocupa, suas linhas e as áreas de sua atuação são condições essenciais para o desenvolvimento das etapas seguintes. Coletar e pesquisar materiais já existentes, como publicações, artigos, materiais preparados pelos próprios figurinistas, currículos e registros iconográficos são necessários para embasar a elaboração das entrevistas dentro de um método de entrevista qualitativa. A metodologia utilizada para as entrevistas é a do tipo semiestruturada que se insere numa abordagem qualitativa de pesquisa, com o objetivo de buscar o aprofundamento ou esclarecimento de alguns pontos importantes presentes no material previamente pesquisado ou em questões surgidas durante o processo. Concomitante com as entrevistas será comentado e analisado pelos figurinistas o material iconográfico previamente selecionado, atendendo o interesse da pesquisa. Este material observado fará parte da entrevista, colaborando para o entendimento dos processos e procedimentos criativos. A fase seguinte contempla a transcrição dos depoimentos, sem edição do material coletado para que se possa avaliar, selecionar e analisar estes materiais.

Fazendo parte dos momentos iniciais da investigação, a pesquisa bibliográfica, a compilação dos principais trabalhos realizados sobre o tema escolhido e sobre os figurinistas alvos da pesquisa fornecem subsídios significativos, mas em momentos subsequentes torna-se necessário coletar dados e informações que não estão disponíveis através da pesquisa bibliográfica e da observação, sendo a entrevista uma ferramenta importante para o pesquisador.

Outra fonte importante é a pesquisa de campo dos processos e procedimentos de criação do figurino de cena, caso seja possível e se tenha a oportunidade de observar alguma fase de um trabalho que esteja em curso é interessante, mas pode oferecer algumas dificuldades para os alvos da pesquisa. O que se apresenta, talvez, mais propício de se observar são os procedimentos de ensino *in loco* com aquiescência e sem constrangimentos para os professores criadores. Durante o desenvolvimento destas etapas da pesquisa acima abordadas,

poderemos identificar as diversas fases dos processos criativos e dos procedimentos construtivos de cada envolvido e selecionar uma das fases para aprofundamento conforme se delineie no próprio desenvolvimento da pesquisa.

Após estes percursos poderemos começar a identificar e analisar como os conceitos, as propostas, as poéticas, os sentimentos, os afetos e as memórias ganham formas concretas e quais recursos foram empregados para a construção do traje de cena. De que forma as linguagens expressivas contemporâneas participam na criação do figurino. E assim selecionar o material mais adequado aos objetivos propostos.

CAPÍTULO 1 – TRAÇANDO FORMAS E PORQUÊS DO VESTIR

> *Reler é correr o risco de expor os conhecimentos na direção de uma teoria e uma metodologia. (Abrantes, 2017)*
> *[...] O trabalho com teatro e o exercício do magistério correspondem à percepção destes mecanismos de expressão entre teoria e prática, pesquisa e execução de figurinos. Um exercício transdisciplinar, que se distingue por conferir uma dimensão mítica aos objetos, criados ao sabor da interseção de um conjunto de histórias, de mãos, de emaranhados de olhares, de referências e coautores que compõe o fluxo e refluxo de meus abismos. (Abrantes, 2017, p.13).*

TRAÇANDO LINHAS

Traçar uma linha entre os diversos campos do saber, desde as tecnologias à história da moda, que já tem uma produção escrita significativa, e as expressões artísticas dentro do campo das artes visuais, da encenação, dramaturgia e do pensamento torna-se uma questão importante para iniciarmos um estudo que tenta refletir os mistérios dos procedimentos criativos do traje de cena.

Historiadores, teóricos e pesquisadores de várias áreas tiveram como seu objeto de pesquisa a indumentária e traçaram alguns pontos interessantes para a pesquisa e a criação de figurino. Desenvolveram estudos de forma, cor, textura, movimento; trabalhos comparativos entre vários momentos artísticos e arquitetônicos; traçaram questionamentos importantes quanto à motivação primordial para o vestir, que colaboram para a construção de concepções de vestimentas.

Segunda Gilda de Mello e Souza (1987), a indumentária geralmente é reflexo de padrões culturais e sociais, determina silhuetas, formas, posturas e movimentos. Atende à estrutura social, acentuando a estratificação das classes, ao impulso individual e social, atendendo à necessidade de afirmação pessoal e à necessidade de afirmação como membro do grupo. “[...] exprime ideias e sentimentos porque é uma linguagem que se traduz em termos artísticos.” (Souza, 1987, p.29). É a expressão de uma linguagem artística de uma linguagem sociológica e psicológica. A indumentária é uma linguagem poética, repleta de

códigos e símbolos, que se traduz como a expressão artística primeira e mais próxima da pele humana, podendo-se considerá-la como uma segunda pele.

Podemos considerar como indumentária tudo o que usamos sobre o corpo, todas as formas, materiais, acessórios, ornamentos, pinturas e objetos ritualísticos, um simples fio, um simples ponto. Uma linguagem espiritual ritualística para o contato com o divino e uma proteção contra as forças do desconhecido. François Boucher cita algumas formas de indumentária mágica, pré-históricas, que correspondem às práticas desenvolvidas ao norte da Cantábria[7]. "A mais curiosa continua sendo a do feiticeiro disfarçado com um rabo de cavalo e galhadas de cervo, tal como o representado na Gruta dos Três Irmãos[8]." (Boucher, 2012, p.21).

Atende ainda ao intuito de exibição para demonstração de poder e sedução do parceiro. Manifestação mais próxima do corpo, reflete os anseios mais íntimos. Expressão direta de emanações culturais, psicológicas, ancestrais pertencentes à memória das gerações. Pode ser revelada como um fator liberador ou de coerção, influenciando diretamente a conformação fisiológica, movimentos, posturas, fluxos respiratórios e comportamentais.

Ferramenta de contestação, em vários momentos históricos, vem participando ativamente dos anseios de transformação da humanidade, rejeitando padrões antigos e reformulando formas de ver o mundo. Patrice Bollon (1993) apresenta esta temática como fio condutor de sua pesquisa em "A Moral da Máscara", onde discorre sobre diversas 'tribos urbanas' a partir do século XVIII. Temos como exemplo também os protestantes no século XVI que usavam suas

[7] Cantábria é uma comunidade autônoma mono provincial localizada no norte de Espanha. É limitada a leste pelo País Basco, a sul por Castela e Leão, a oeste pelo Principado das Astúrias e a norte pelo Golfo da Biscaia (também chamado de Mar Cantábrico). A cidade de Santander é a capital e cidade mais povoada. Cantábria é uma região rica em lugares de interesse arqueológico do Paleolítico Superior. Os primeiros sinais de ocupação humana datam do Paleolítico Inferior, ainda que este período não esteja tão bem representado na região. Destacam-se neste aspecto as pinturas da caverna de Altamira, datada entre 16.000 e 9.000 a.C. e declarada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Wikipédia visualizado em 3 de janeiro de 2018.

[8] Gruta dos Três Irmãos é uma caverna decorada do Paleolítico Superior, na qual foram descobertas numerosas figurações parietais que datam do período Magdaleniano. Faz parte da rede de cavernas decoradas da região pirenaico-cantábrica. Fica na França, na região de Midi-Pyrénées, no departamento de Ariège, no município de Montesquieu-Avantès. É vizinha da caverna de Tuc d'Audoubert, da mesma época, na qual apareceram numerosos objetos de arte móvel, e com a qual forma um complexo de cavernas, devido em parte ao rio Volp. A caverna deve o seu nome aos três irmãos (em francês *trois frères*) Max, Jacques e Louis, filhos do conde Henri Bégouën, que descobriram a entrada da caverna a 20 ou 21 de Julho de 1914. *Les Trois-Frères* é célebre entre outros detalhes pela representação parietal de dois seres meio humanos e meio animais, muito raros na arte rupestre. Wikipédia visualizado em 4 de janeiro de 2018.

roupas escuras e sóbrias de forma panfletária para contestar o luxo da igreja católica. Os *sans-cullotes*[9], que eram a favor da revolução francesa, assim como os *muscadins*[10], contrários ao grupo anterior, e que, com detalhes das suas vestimentas e trejeitos em seus movimentos, davam apoio à aristocracia que estava na mira da revolução. Podemos observar, inclusive, os inúmeros grupos urbanos contemporâneos que usam a indumentária como expressão de ideias e conceitos para afirmação pessoal e social.

Alguns autores, como James Laver (1989) e Gilda de Mello e Souza, traçaram paralelos entre a indumentária e a arquitetura, comparando os sapatos de bicos largos do século XVI aos arcos achatados do estilo arquitetônico do Renascimento, adornos *rennins*[11] ou "campanário" aos pináculos góticos, o acessório de cabeça feminino usado no Renascimento que se assemelhava às janelas Tudor e, por isso, chamado por este nome; as cartolas do século XIX, associadas às chaminés das fábricas e os *chítons*[12] (túnicas gregas) às colunas da Grécia clássica, construindo uma análise em sintonia com outras manifestações artísticas. Cada época possui suas unidades estéticas básicas, que se refletem nas diversas artes contemporâneas inclusive nas silhuetas, na composição e palheta cromática das indumentárias de cada período. Assim, além dos exemplos supracitados, podemos observar a silhueta barril das roupas das vestes masculinas

[9] *Sans-culotes* **-** Denominação dada pelos aristocratas aos artesãos, trabalhadores e até pequenos proprietários participantes da Revolução Francesa, principalmente em Paris. *Sans-culotes* foi livremente traduzido do francês como "sem calção", O culote vestimenta usada pela aristocracia, era uma espécie de calças justas que iam até na altura dos joelhos, Em seu lugar, os "*sans-culottes*" vestiam uma calça comprida de algodão grosseiro, traje típico das classes trabalhadoras. Além das calças compridas usavam a *carmagnole* (casaco curto), o barrete vermelho e os *sabots* (sapatos de madeira).

[10] *Muscadins* - O termo ***Muscadin***, que significa "usar perfume de almíscar", veio a se referir a homens jovens, em sua maioria pertencentes á pequena burguesia, que se trajavam bem , vestidos de forma dândi, que eram contrários Revolução Francesa. Os trajes dos *Muscadins* são menos representados do que os de seus sucessores, os *Incroyables*, mas parecem ter sido semelhantes a esses.

[11] *Rennins* - acessório de cabeça em forma cônica, adornado com véu, parecendo com as representações dos chapéus de fada, que eram usados pelas mulheres no período gótico.

[12] *Chítons*, *kitons* ou *quíton* – o traje básico da Grécia clássica era um tipo de túnica chamada de *chíton*. Consistia em um retângulo de tecido, que podia ter variados tamanhos, drapeado sobre o corpo, de diversas maneiras, criando um tipo de túnica. Fixado nos dois ombros ou apenas em um dos ombros por fíbulas (uma espécie de broche), e ainda por cordões ou tiras trançadas sobre a veste, ajustando a túnica sobre o corpo. Podiam também dispensar a amarração, sendo que a vestimenta caia solta a partir dos ombros. Representava bom gosto, criatividade e inteligência saber drapear bem o tecido sobre o corpo. O *chíton* não devia ser costurado, mas somente confeccionados usando as fíbulas e os tirantes. Podiam ser curtos ou compridos e mais largos ou estreitos. Os *chitons* longos eram de uso dos atores trágicos e os curtos mais usados pelos atores cômicos. As túnicas costuradas eram as exômides e eram vestes mais características das classes trabalhadoras.

e femininas da primeira fase do barroco[13], construídas a partir das superposições de peças e do panejamento composto por grandes linhas curvas que, acrescentados à dramaticidade do movimento da composição e dos tons sombrios dos tecidos, acompanhavam as linhas expressivas das composições plásticas do século XVII. Em contraposição, o século XVIII, com os seus tons pastéis e as composições de pequenas linhas curvas, a maquiagem e perucas empoadas de branco imprimiam às pessoas um aspecto delicado de camafeus ou *bicuits*. Apesar do volume das vestes e a superposição de decoração, acompanhavam a delicadeza da arte decorativa dos estilos rococó[14] e de Luíz XV e XVI. No século XX, vamos encontrar inúmeras referências disso, como: as silhuetas em S das mulheres, onde as rendas, o movimento dos panos acompanham as linhas delicadas do *art nouveau*[15]. Na terceira década do século XX, quando nunca tão rapidamente o corpo da mulher se desnudou, podendo-se citar algo parecido somente com o advento da minissaia em 1964, que também acompanhou uma grande revolução cultural e de costumes, os vestidos femininos vão refletir as novas propostas artísticas e existenciais do pós-primeira guerra. As pernas e braços põem-se de fora, faz-se necessário criar meias de seda transparentes para serem usadas com esses vestidos e Chanel introduz o *jersey*, tecido prático, que quase não amassa, para as roupas femininas. A mulher, que luta pelo espaço conquistado a duras penas, precisa de uma roupa mais prática e funcional; ao mesmo tempo, o funcionalismo tem como meta a pesquisa de um designer de linhas simples, elegantes e buscando uma forma que atenda às necessidades anatômicas e à produção em série. O arquiteto deve projetar tendo em mente o espaço urbano, preocupando-se com as questões funcionais da cidade.

[13] Barroco "[...] as características essenciais do Barroco - desdém pelo equilíbrio e gosto acentuado pela liberdade, busca de oposições e movimentos, abundância de detalhes - fazem sua aparição no vestuário, que abandona a simetria e o equilíbrio anteriores e que, escapando mais ou menos da frieza reformista e à Contrarreforma, é atraído por rebuscamentos singulares e a exageros que beiram o preciosismo, o que é atestado pelos *canons* e os *rhinegraves*". (Boucher, 2012, p.215).

[14] Rococó - "A palavra rococó do termo francês *rocaille*, que quer dizer concha [...] Assim, o estilo rococó nascido na França do século XVIII, durante o reinado de Luís XV, tem como principais características uma certa "limpeza" das formas exageradas do Barroco e uso de tons mais suaves [...] estilo mais leve, que tinha tendência para formas assimétricas, sendo menos excessivo e mais gracioso. Assim, era exibido o gosto de uma época galante, oriunda das cortes dos Luíses"; (Ferreira, 2006, p.192)

[15] *Art Noveau* – Estilo surgido durante o período da Belle Époque a partir do nome de uma galeria voltada para decoração de interiores chamada Maison de *L'Art Noveau* que funcionou a partir de 1896. O estilo inspirava-se nas formas femininas, nos vegetais como antúrios, orquídeas, os copos de leite e plantas que lembravam as curvas femininas e ainda, nos insetos como borboletas e libélulas e nas formas aquáticas criando uma delicadeza de curvas, filigranas e linhas soltas com um ar de liberdade e sonho.

As vestes vão atender, na sua forma e materiais, à funcionalidade, e, quanto ao radicalismo da mudança e liberação do corpo e dos membros, vão acompanhar toda a grande revolução artística e social do século. Todas estas silhuetas e formas são acompanhadas, de movimentos, gestualidades, posturas que são também reflexos destas manifestações artísticas e culturais. Como numa dança, os movimentos culturais interferem no figurino, que interferem na postura, que interfere no corpo, no movimento do corpo, que interfere no movimento dessas vestes. Assim, podemos dizer que a vestimenta é completada pelo movimento desse corpo e, como uma segunda pele integrada ao ator e personagem em atuação, funcionam em completa interação e simbiose.

Uma classificação apontada por Laver são as roupas ajustadas e drapeadas, ou estruturadas e desestruturadas por Mello e Souza. Os *kitons* (túnicas gregas), o *shenti*[16] (pano que envolve os quadris no antigo Egito) e as cangas brasileiras pertencem aos ítens drapeados e desestruturadas. Dessas roupas provêm as técnicas de tecidos drapeados sobre o corpo, tão em voga hoje em dia. Esse sistema é proveniente dos primórdis do vestir, devido ao fato de essas peças serem construídas através de uma base retangular oriunda dos teares.

17

17

18

Como exemplo significativo de roupas estruturadas, temos as diversas estruturas internas das saias, os variados enchimentos para ombros e tórax usados por diversas épocas, os figurinos *elisabetanos* com suas saias estruturadas pelo

[16] *Shenti* – Peça de vestuário na forma de um pano enrolado em torno dos quadris usados por homens e mulheres durante Antigo, Médio e Novo Império Egípcio.
[17] *Chíton* [12]– desenho de Teresa Devulsky
[18] *Shentis* egípcios. (Hansen, 1975, p.9)

farthingale (anágua rígida em arcos usada no século XVI e XVII), as crinolinas e anquinhas[19] do século XIX, os corpetes (enrijecidos com tela engomada ou papelão e barbatanas de baleia, madeira ou metal) determinando um corpo, uma postura, uma silhueta, criando uma postura rígida e altiva. Formas carregadas de significados não implicam que não possam ser transgredidas. As crinolinas (estruturas de saias do séc. XIX) e os *farthingale* são usados pelo Grupo *Momix,* no espetáculo *Momix Alchemi,* tanto reforçando-as como transformando-as em flores exóticas, num referencial claro ao feminino; de prisão e gaiolas transformam-se em flores, relendo conceitos.

20

21

22

François Boucher (2012) classifica a indumentária em cinco arquétipos, como ele apresenta: roupa drapeada, roupa tubo, roupa costurada e fechada, roupa costurada e aberta, roupa colante-forrada. As roupas drapeadas são vestimentas fluidas e obtidas enrolando-se uma pele ou tecido em volta do corpo, fazendo parte desta categoria o *shendjyt*[23] egípcio, o *kiton* e *himation*[24] grego, o *sari* indiano, o

[19] Anquinhas - estrutura para armar as saias na parte posterior do corpo, no final do século XIX. Inicialmente eram de crina como as de 1870, mas foram criticadas por esquentar muito, em 1880 já existiam as anquinhas científicas. A *Healt Bustle* (anquinha saudável) era feita de fios de metal e recomendada por esquentar menos a coluna. A anquinha *Langtry* era dobrável, permitindo que a mulher sentasse e voltava ao normal quando se levantava.

[20] Hans Eworth, a partir de Holbein, Henrique VIII, c. 1539, col. Devonshire, Chatsworth. (Boucher, 2012, p.200)

[21] OLIAN, JoAnne: *Everyday fashion of the forties as pictured in Sears catalogs*; Dover Publications, Nova Iorque, 1992, p.68.

[22] Anônimo – A Rainha Elisabeth, c. 1593, National Portrait Gallery. (Boucher, 2012, p.201)

[23] *Shendjyt* – o mesmo que *shenti* [16].

pareô e muitas outras. As roupas tubo são confeccionadas a partir de um tecido ou pele de animal retangular, com uma passagem para a cabeça repousando sobre os ombros; neste ítem se incluem a *paenula*[25] romana e os ponchos das Américas. A roupa costurada e fechada, podendo ser feita de dois tecidos ou pele de animal, de base retangular, costurados nos ombros e na parte lateral do corpo e ou com mangas de base retangular; estão neste item os diversos tipos de túnica desde o *kalasiris*[26] egípcio, a exômide[27] grega, a dalmática romana, as túnicas celtas, as túnicas dos povos ameríndios como os incas e as *kusmãs*[28] dos povos da família pano (*ashaninkas*, *kaxinawa* ou *huni kuins*). A roupa costurada e aberta, feita de faixas de pano costuradas no sentido do comprimento, superpostas às outras roupas e cruzadas na frente, é representada pelo *caftã*[29] asiático, a peliça[30] russa (*touloupe*)[31] e o *redingote*[32] europeu. E, por último, a roupa colante-forrada, ajustada ao corpo e aos membros, principalmente às pernas, que resultou nas calças dos nômades e na roupa dos esquimós. Mas foi nos tempos modernos que as roupas compostas foram obtidas pelas combinações acima citadas.

[24] *Himation* – um manto de base retangular usado por homens e mulheres na antiga Grécia, do arcaico e através dos períodos helênico e helenístico . Geralmente, era usado sobre um *chiton* mas podendo ser usado direto sobre o corpo nu principalmente pelos homens.

[25] *Paenula* - Pênula (em latim: ***Paenula***) era um manto vestido pelos antigos romanos, parecido com o moderno poncho espanhol e latino-americano. Eram originalmente vestidos apenas por escravos, soldados ou outras pessoas das classes mais baixas. Geralmente a *paenula* possuía um capuz preso no decote e era confeccionada de lã grossa e resistente, mas também podia ser empregado um couro macio.

[26] *Kalasiris* - veste em forma de túnica que podia ser longa ou curta, usada tanto por homens quanto por mulheres no Egito, começando seu uso por volta de 1500 ac. A veste podia variar de largura, possuir ou não mangas e ainda podiam ser costuradas na lateral ou simplesmente sem costuras presas por cinto ou tiras e confeccionadas de linho .Muitos autores nomeiam também de *Kalasiris*, apesar de serem muito diversos do descrito anteriormente, um tipo de veste ajustada ao corpo, comum as mulheres egípcias ,confeccionadas de material elástico. Pareciam com saias justas que iam até abaixo do busto, deixando este a mostra, podendo por vezes serem sustentadas por uma ou duas alças que cobriam o busto, ou ainda a veste ajustada podia cobrir os seios e ter ou não alças.

[27] Exômide - túnica costurada usada na antiga Grécia

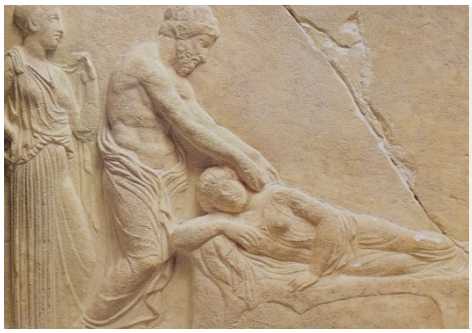
[28] *Kusmã* - Túnica em base retangular, muitas vezes tecidas em padrões de *kenes* (tipo de padrão ou desenho essencialmente gráfico, abstrato e geométrico), usadas pelos povos do grupo Pano como os *Huni Kuin* ou *Kaxinawa*, *Yawanawa*, *Ashaninka* e outros.Este nome e dado pelos ashaninkas.

[29] Caftã, *caftan*, *Kaftan* - túnica tradicional do Oriente médio está associada a mundo islâmico. É ainda, uma veste que pode ser abotoada pela frente com mangas longas como o caftan persa .Pode ser feito com lã, seda ou algodão. Deve ser vestido com uma faixa. É utilizado do Oriente Médio até o sul da Rússia, na região do Cáucaso e ainda em alguns locais da África como Marrocos.

[30] Peliça - peça de vestuário forrada de peles finas e macias.

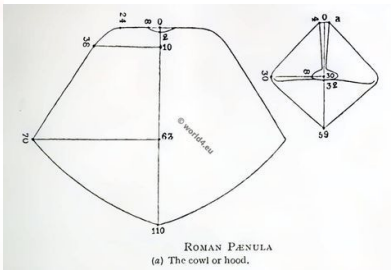
[31] *Touloupe* - veste de inverno aberta na frente, feitas de pele de carneiro ou ovelhas usadas pelos camponeses russos.

[32] *Redingote* - é um tipo de casaco que teve várias formas ao longo do tempo. Amplo casaco, longo e cintado,aberto, cujas abas se juntam na frente e que originalmente se usava para cavalgar.



33

34



35

36

37

38

39

40

41

42

[33] Roupa Drapeada - Baixo relevo, Museu Nacional de Atenas; in: *Grécia: berço do Ocidente, vol. II* (trad. Ana Berhan da Costa); Edições Del Prado, Madrid, 1996, p.163.
[34] Roupa tubo – *paenula* romana cujo capuz chama-se *cuculus*. (Kohler, 1993, p.137)
[35] Molde de *paenula*. (Kohler, 1993, p,136)
[36] Roupa costurada e fechada - "*Manco Cápac, [...] desenho extraído da obra de Huamán Poma e Ayala. O soberano veste um unku, longa túnica de algodão decorada com motivos geométricos chamado tocapu e reservada aos membros da elite.";* in: LONGHENA, Maria e ALVA, Walter: *Peru Antigo*, Ediciones Folio, Barcelona, 2006, p.52-53.
[37] Roupa costurada e fechada - *"Esta peça de roupa de algodão, encontrada na região litorânea do Peru, é da época inca. Trata-se de um unku, uma túnica retangular com uma faixa horizontal de peculiares motivos geométricos chamados 'tocapu', que muitos estudiosos consideram uma espécie de escrita cifrada.";* in: LONGHENA, Maria e ALVA, Walter, *op. cit.*, p.107,
[38] Roupa costurada e fechada - *Kusmã* do povo *Huni Kuin* - Exposição *Una Shubu Hiwea*, Itaú Cultural, São Paulo, dezembro de 2017; fotografia de Teresa Devulsky.

Para melhor esclarecer essas classificações, devemos abordar o início da construção da veste quanto aos materiais e aos cortes. A pele animal usada na forma bruta deve ter sido uma das primeiras soluções junto com folhagens, penas, ossos, argila, tinturas naturais, que podem fornecer alguma proteção e ornamentação. Ainda encontramos reflexos desses usos de folhas, ainda sem processo de secagem, em povos originários contemporâneos, muitas vezes em práticas ritualísticas. Os *Huni Kuins*[43] usam enfeites de folhas para a cabeça e o corpo nos seus rituais para o *Katxanawa*, festa dos legumes (informação dada por Rita Dani Sales, filha de Ibã Sales, do povo *Huni Kuin* ou *Kaxinawa* para esta pesquisa), assim como as decorações usadas pelos povos da região do Rio Omo[44] localizado na África.

44

43

43

[39] Roupa costurada e aberta - *Touloupe* de couro – Museu de Buchach, Buchach, Ucrânia, 2004; fotografia de Roman Zacharij.
[40] Roupa costurada e aberta - Redingote - ilustração de *La Galerie des Modes,* 1783; *Prints Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations*, fonte: Enciclopaedia Britannica.
[41] Roupa costurada e aberta – "Parka *de pele animal no Alasca c. 1922...*" (ANAWALT, 2011, p.338).
[42] Roupa colante-forrada - esquimós - "*Habitantes da ilha* Nunivak *usando* parkas *de tripas impermeáveis...*" (ANAWALT, 2011, p.339).
[43] *Huni Kuin* - também chamados de *Kaxinawa*, habitam a floresta amazônica desde o leste peruano, em regiões próximas aos Andes até o Acre com cerca de 5.000 índios. Destes 3.500 indivíduos vivem em onze terras indígenas localizadas no Brasil ao longo do Purus e dos afluentes do Rio Juruá. Os demais encontram-se localizados em nove aldeias no Alto Purus e seu afluente, o Rio Curuanja , no Peru, estimados em uma população de 1.500 pessoas em 2000. (OPIAC, 2000)
[44] Povos do rio Omo, etnia *Suri* - Interessado pelas artes corporais, o fotógrafo alemão Hans Silvester (1938) encontrou, na fronteira da Etiópia, Quênia e atual Sudão do Sul, ao longo do vale do rio Omo, inspiração para seu trabalho. O seu trabalho foi publicado no livro "*Natural Fashion: Tribal Decoration from Africa*" (editora Thames e Hudson). Nessa região da África, onde povos vivem no mais profundo contato com a natureza, os povos *Suri*, *Surma* e *Mursi* entre outros, conservaram grande parte de sua cultura e tradições históricas, graças a condições geográficas favoráveis. A pintura corporal dos povos do rio Omo, desenvolveu-se pela disponibilidade de cores oferecidas pelas condições geológicas do local, onde extraem uma variada quantidade de pigmentos naturais. As pinturas são combinadas com arranjos de frutas, flores, cascas, folhas e galhos, criando um tipo de paisagem corporal. Nesta área foram encontrados fósseis do chamado *Homem de Kibish*.

45

46

47

48

Mulheres do povo Suri @ Matilda Temperley **Povo Kaxinawa também chamado Huni Kuin**

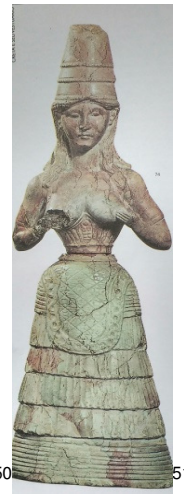
Essas decorações, provavelmente, foram mantidas através de rituais, mas, atualmente, esses povos aprimoram, ou se esmeram nessas decorações para atender à curiosidade de turistas encantados com a beleza dos arranjos. Essa postura, comum a povos originários, devido à globalização contemporânea, causa alguns questionamentos nos meios acadêmicos. Mas é interessante observar por vários ângulos, inclusive o do direito de domínio da propriedade intelectual de suas manifestações culturais pelos povos originários. Este assunto é bem específico e merece um estudo, tanto das questões éticas, quanto da evolução dos trajes, e podemos dizer dos trajes de cena desses povos e suas manifestações na contemporaneidade. Assunto que venho tentando trabalhar em sala de aula ultimamente.

A capa de pena é um outro elemento da vestimenta comum a povos de cultura ancestral em diversas partes do mundo, tendo sido comum entre os incas e os maoris. Gradativamente, os processos de tratamento dos materiais, de corte e

[45] Melanésio vestindo adorno de cabeça feitas de folhas de samambaia e flores de bananeira ornamental. (Anawalt, 2011, p.309).
[46] Povos do rio Omo, etnia *Suri* ,fotógrafo alemão Hans Silvester.
[47] Mulheres do povo Suri @ Matilda Temperley
[48] Povo Kaxinawa também chamado Huni Kuin

modelagem das peles de animais vão sendo desenvolvidos. Observamos as vestes dos esquimós, onde encontramos significativos exemplos conservados no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, o uso de peles de diversos animais inclusive vestimentas confeccionadas a partir dos órgãos internos de algumas espécies. O trançamento das palhas e feltragens são bem ancestrais e ainda podemos observar elementos significativos e comuns em várias civilizações como as saias de franjas de palha, conhecidas por pertencer aos povos nativos do *Hawaí,* mas também muito presente nos povos originários das Américas, Oceania, África e Oriente, e suas formas mais sofisticadas feitas de franjas de algodão, também entre os *Huni Kuins* e outros povos da etnia pano, ou de lã, como encontramos na antiguidade entre os sumérios com seus *kaunakés*[49]. Em Creta, investiga-se que muitas das saias deviam ser feitas de franjas de fibra vegetal ou animal, apesar de o uso de tecidos confeccionados a partir do tear já ser corrente.

50



51

52

[49] *Kaunakes* - Veste franjada usada por povos da Mesopotâmia.

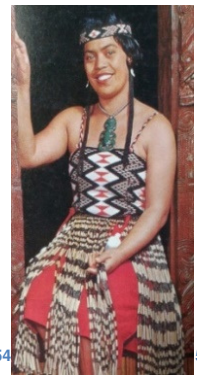
[50] "Ebih II, *intendente do rei de* Mari, *estatueta proveniente do templo de* Ishtar *Viril, c. 2400 a.C., alabastro,* Musée du Louvre, *Paris*" (BOUCHER, 2012, p.29). Sumério, superintendente de uma rica cidade-estado situada no rio Eufrates. Veste um *kaunaké* feito de franjas de material lanoso com uma borla atrás, talvez em referência as caudas dos animais cujas peles eram usadas para confeccionar o traje. (Anawalt, 2011, p.19).

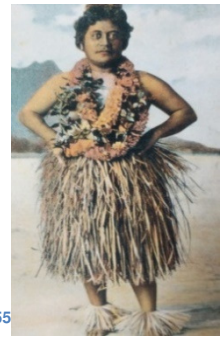
[51] Creta – Deusa proveniente de Cnossos, mármore, Minóico Recente, Fitzwilliam Museum, Cambridge – saia em babados ou franjas, provavelmente estilo originário dos *kaunakés* sumerianos. (Boucher, 2012, p.64).

[52] Creta – Sarcófago de *Haghia Traida* (detalhe); afresco do culto da morte, Minóico Recente, Museu Arqueológico, Heraklion – "*A sacerdotisa que caminha a frente da procissão usa uma roupa que evoca o antigo kaunakés*, *com uma cauda nas costas...*" (Boucher, 2012, p.68).

53

54


55



56

57

58

59

60

[53] Saias de palhas usadas por mulheres da Papua Ocidental, franjadas de cordas, feitas de fibras torcidas e amarradas, tingidas de várias cores. (Anawalt, 2011, p.314).
[54] Saia de palha usadas pelos *Yawanawá*, Acre, Brasil. São feitas de *envira de vixu* e utilizadas em festivais e rituais como a dança do *Mariri*. Fonte: Cia. Garatuja de Artes Cênicas.
[55] Traje cerimonial moderno usado mulheres *Maoris*. Esta jovem está vestindo uma sobressaia *piupiu*, usada por ambos os sexos, sendo a masculina mais curta. A saia é feita de tubos de fibra de linho, alternado com contas claras e escuras. (Anawalt, 2011, p.331).
[56] Detalhe da aquarela “Negros de recado em tempo de chuva”, Debret, 1823. O manto, por vezes com capucho feito de tiras de palha de arroz unidas em fileiras e depois arrumadas sobreposta em camadas de franjas e servia para proteger da chuva e do frio .(Bandeira,Lago.2008, p.253)
[57] Trajes- máscaras usados por dançarinos da tribo de’aruwa são usadas no ritual warime que pede a prosperidade para o mundo – Brasil (Anawalt, 2011,p.495).
[58] Traje-máscara de dança confeccionado em forma de crinolina com várias camadas de fibra de palmeira, pertencentes ao povo Kamayurá. Tem a função de evocar o espírito do lago em rituais de cura. Brasil (Anawalt, 2011, p.494).
[59] Jovem da tribo Kete do norte, dançando na aldeia de Kambash, África Central. Os iniciados vestem saias ráfias feitas de folha de palmeira selvagem. Os espectadores não iniciados devem se manter a uma distância segura das poderosas e perigosas vestes dos iniciados. (Anawalt, 2011, p.543).
[60] Saia de palha havaiana (Anawalt, 2011, p.325).

61

62

63

64

Mais recente, nesta estrada da humanidade, vemos a entrada do tear, que implica num princípio de maior sedentarismo por parte das populações, tecendo-se primeiro as fibras animais e, mais à frente, usando-se as fibras vegetais, o que já exige o plantio e o conhecimento das espécies vegetais mais apropriadas. A confecção a partir de uma base retangular é que vai nortear toda a construção dos cortes a partir da antiguidade. O tear vai determinar uma tendência de construção a partir das diferentes bases retangulares em que se apresentavam; a partir dessas bases, várias vestes da antiguidade foram confeccionadas com panos drapeados sobre o corpo ou em túnicas costuradas, fora algumas exceções. Observamos estes padrões nas roupas de praticamente todos os povos da antiguidade: o *kalasiris* e o *shanti* egípcio, o *chíton*, o *himation* e a *clâmide*[65] grega. As túnicas, *paenulas* e

[61] Nativa aristocrática, da costa noroeste da América do Norte, usando manta de casca de cedro. “Os tecidos mais comuns eram feitos da camada fibrosa do cedro vermelho e amarelo. Depois de seca, essa camada era partida e depois batida até soltar tiras finas, que eram [...] esfregadas na coxa com as palmas da mão até formarem fios. Os fios eram entrelaçados num tear simples de duas barras para confeccionar roupas de uso diário.” A costa noroeste é uma faixa de terra litorânea, pontilhada de ilhas, entre o sul do Alasca e o norte da Califórnia. (Anawalt, 2011, p.353 e p.347).

[62] Homem nativo da costa noroeste vestindo uma túnica típica ,um retângulo tecido com casca de cedro com bordas de pele de coelho ou lontra. (Anawalt, 2011, p.348)

[63] Guerreiro *Kwakwaka' wakw*, da costa noroeste, com armadura de corda enrolada sobre a túnica de casca de cedro. (Anawalt, 2011, p.356)

[64] Mulher nativa da costa noroeste vestindo uma capa típica tecida com casca de cedro. Ela está retirando, com um pedaço de remo, tiras finas da casca de cedro. As fibras serão torcidas em fios para a fabricação de tecidos. (Anawalt, 2011, p.348)

[65] Clâmide – capa popular grega, de base retangular, presa por fíbula (espécie de broches) sobre o ombro direito, usada por homens e mulheres sobre o *chíton* ou diretamente sobre o corpo nu. Usada

palliuns[66]*,* romanas. As túnicas e calças celtas. As vestes dos povos das Américas: maias, astecas, as túnicas incas, e ainda hoje as *kusmãs* ou *saputari* dos povos da etnia *Pano* da Amazônia. Vários povos seguindo este mesmo princípio da base retangular. Gradativamente nesgas foram acrescentadas começando a formatar uma modelagem mais complexa. Mas as exceções sempre se apresentam: como as vestidos ajustadas das mulheres egípcias, as saias de Creta e as vestes ajustadas de alguns povos da Ásia Menor que encontramos em algumas representações iconográficas.

67

A observação de costumes de povos originários, assim como as performances tradicionais populares, juntamente com registros arqueológicos, é que fornecerão subsídios não só para arqueólogos e antropólogos em suas pesquisas, mas também para artistas, colaborando na pesquisa e desenvolvimento de suas concepções de criação em diversos campos. Para a montagem de Medéia de Pasolini, a pesquisa de arte foi buscar os usos de acessórios, utensílios e instrumentos, músicas, performances e costumes de várias populações tradicionais para, juntamente com a pesquisa histórica da antiguidade, construir um desenho visual para se criar uma impressão plástica do que teria sido a Cólquida[68] e a Grécia Pré-Homérica, pensando-se que determinadas plasticidades e costumes ainda podem perdurar, mesmo que não seja na íntegra .

comumente pelos soldados, tinha várias funções práticas: podia servir de coberta, como trouxa para carregar coisas, enrolar no braço como proteção nas batalhas e envolver os quadris.

[66] *Palliuns* - sing. *pallium* - Manto de base retangular usado por homens e mulheres da elite romana.Haviam várias maneiras de envolver o corpo com o *pallium*. Parecia com o *himatium* grego.

[67] Base retangular – vestes drapeadas a partir da base retangular, Grécia e Egito. (Martin *et* Denoel*; Vol. I e III*, 2005 *et* 2002, p. 60 *et* 56)

[68] Cólquida - Antiga região ao sul do Cáucaso e a leste do mar Negro, na atual República da Geórgia. Na mitologia grega, era o país onde se encontrava o Velo ou *Velocino de Ouro*, presente dos deuses que atraía a prosperidade a quem o possuísse. Jasão, a bordo do seu navio *Argo*, viajou até ali para se apossar do *velocino de ouro*.

A intenção de perceber o que há de comum nas origens, no nosso caso, a vestimenta, revelando um intuito comum, ancestral e primordial nos seres humanos, é notada em várias áreas do conhecimento, numa busca do sagrado e da autenticidade. Este pensamento encontra-se em Artaud- “num desejo de chegarmos às fontes, numa nostalgia de origens, numa comparação com culturas distantes da cultura ocidental.”(Pavis, 2015, p.17). A investigação dos primórdios da ação de se vestir, o porquê de se cobrir o corpo de disfarces e a expressão desta plástica originária pode ser uma ferramenta que contribua na busca de uma linguagem para a cena em que podemos tocar o ponto original do sagrado e da autenticidade “[...] uma linguagem que não esteja vinculada à língua natural ou a uma escritura demasiado racionalizante...” (Pavis. 2015.p.18) quando cita Artaud. E ainda, quando aborda a evolução do figurino, diz que ele é “tão antigo quanto a representação dos homens no ritual” (Pavis, 2015, p.168) e, para completar, a visão de Anne Hollander (1996, p.25) considerando que: “[...] a linguagem das roupas é essencialmente destituída de palavras - foi criada para ser assim, para que possa operar livremente abaixo do nível do pensamento consciente e do discurso”.

1.2 - RECORTANDO SILHUETAS

Kathia Castilho (2004) enuncia que a imagem criada pelos indivíduos exprime-se em codificações, em sua forma de mostrar-se para ser visto, e que a possibilidade de redesenhar o próprio corpo, devido a uma constante insatisfação com o próprio corpo, nos faz um ser cultural. Reconhecemos esta colocação, observando uma incontável variação de constituições de silhuetas e posturas durante a história da humanidade atendendo às aspirações sociais, de cada lugar ou momento, e até às mais íntimas, de cada indivíduo.

Quanto a determinar uma silhueta e um corpo recordamos o contínuo subir e descer das cinturas nos diversos períodos da história do vestir da humanidade. E, assim, vemos isso na indumentária do Renascimento, no final do século XV até o final do século XVI. A cintura alta nas roupas femininas vai gradativamente descendo, alongando o corpo feminino à medida em que a roupa vai ficando cada vez mais estruturada. A indumentária do Renascimento apresenta-se inicialmente desestruturada, com a vestimenta caindo naturalmente sobre o corpo;

confeccionada com tecidos moles, mas pesados, aproximando as classes sociais pela ascensão de uma burguesia de comerciantes. Gradativamente, a roupa vai ficando cada vez mais estruturada, culminando, no final do século, com uma indumentária, no período correspondente ao maneirismo, rígida, estruturada pela *farthingale* e o *corpete,* como se a roupa fosse construída apoiando-se o vértice de um cone sobre o vértice de outro cone. Mesmo na indumentária masculina, mantém-se esta silhueta de um cone apoiado no vértice de outro cone. Na roupa masculina renascentista, de início o volume concentrava-se no ombro e no porta sexo (cache-sexe, *codpiece*) que tomava formas peculiares, conferindo a ideia de força e masculinidade a este homem que atravessou mares e chegou a distantes continentes. A silhueta retangular, provocada pelos amplos ombros, remetia aos palácios renascentistas - o templo do homem. Os pintores eram levados a representar esses homens sempre de pernas abertas, para não criar um desequilíbrio na composição. No final do período, o volume está no tórax, construindo a forma de um peito de pombo, criando uma ideia de altivez e superioridade pelo peito estufado. As mulheres não podiam dobrar o corpo, sustentado pelo corpete, mantendo a altivez de quem não se curva.

69

70

71

[69] Renascimento, primeira fase, c.1490. (Hansen, 1975, p.48).
[70] Renascimento, segunda fase, c.1540. (Hansen, 1975, p.54).
[71] Renascimento, terceira fase, Maneirismo, Retrato de Carlos IX, detalhe (Cosgrave, 2005, p.129).

72

73

74

Além de tudo isto, o rufo, que mantinha a cabeça como sobre uma bandeja, ou emoldurada pela gola elisabetana que, junto com o rufo, era usada pelas mulheres, chamando a atenção para esta parte do corpo e dando ênfase ao homem que pensa. O rufo surgiu em 1570, a partir de um pequeno babado na gola da camisa masculina, e era um elemento hierárquico usado por homens e mulheres, inclusive adotado pela burguesia. Era uma peça de indumentária usada no pescoço, colocando a cabeça em destaque numa postura altiva. Confeccionada a partir de uma faixa de pano engomada que tinha por volta de três metros de comprimento, costurados, fazendo um movimento sinuoso no topo esterno da gola. Era, na sua maioria, separada da camisa, devido ao tamanho. Por vezes, precisava ser sustentada por uma estrutura de metal devido à proporção atingida. As mulheres queriam usar o rufo para representar o status social a que pertenciam, mas sem deixarem de ser atraentes; para isso, o rufo foi aberto, preso nas laterais do decote, levantando-se atrás da cabeça como um esplendor. Com isso, o colo, emoldurado pelo decote quadrado do Renascimento, ficava em exposição, acrescido pela moldura esplendorosa da gola elisabetana. Essa peça significativa e simbólica é constantemente ressignificada por criadores do traje de cena e estilistas.

O Renascimento é um período expressivo para se exemplificar como a indumentária determina um corpo, uma silhueta, uma postura e o movimento, atendendo aos fatores sociais, políticos e filosóficos.

[72] Renascimento, primeira fase, obra de Carpaccio, *Duas venezianas*, final do século XV, Museu Correr, Veneza, detalhe. (Boucher, 2012, p.172).
[73] Renascimento, segunda fase, 1539.(Hansen, 1975, p.54).
[74] Renascimento, terceira fase, obra de Felipe de Llano, *A infanta Isabel Clara Eugênia*, 1584, Museu do Prado, Madri, detalhe. (Boucher, 2012, p.180).

75 76 77

Na primeira fase do Renascimento, observamos uma veste desestruturada, mas com uma dimensão mais humana, sem as longas pontas dos chapéus, sapatos e mangas do gótico. Muitos historiadores comparam a indumentária do século XVI com os palácios renascentistas, o templo do homem e os figurinos do gótico, com seus acessórios de cabeça em direção aos céus, à procura do divino, com as catedrais. As vestes do Gótico apresentam mangas pendentes, chapéus em pontas e sapatos de longos bicos, uma influência trazida do Oriente durante as cruzadas, junto com os arcos ogivais que vão revolucionar a construção arquitetônica do período. Podemos observar que a maior parte das representações dos duendes, fadas, bruxas e magos são oriundas da estética dos figurinos medievais. No campo da análise das formas, os sapatos de pontas remetem a uma origem proveniente do oriente; desta forma, alguns autores consideram que os etruscos podem ter uma ancestralidade oriental devido aos sapatos de pontas usados por esse povo. No barroco, eliminam-se as estruturas internas, ficando alguns resquícios aparecendo nas pinturas de Velásquez da corte espanhola. A silhueta do início do período era a silhueta barril, criada pela superposição de peças de roupa; as mulheres pareciam estar em constante estado de gravidez. Homens e mulheres apresentavam formas arredondadas. A superposição de peças de roupa, a cintura alta determinando uma silhueta arredondada e desequilibrada do corpo, com o encurtamento da parte de cima do tórax e o alongamento das pernas. Mas, gradativamente, a cintura do século XVII vai descendo, o que, apesar da manutenção da superposição de peças e decorações,

[75] Gola *Elisabetana* – Sanchez Coëllo. *Retrato de uma princesa espanhola*, c. 1615, col. Mercer, Nova York, detalhe. (Boucher, 2012, p.186).
[76] Rufo – Pantoja de la Cruz. *Retrato de desconhecida*, c. 1620, Museu do Prado, Madri, detalhe. (Boucher, 2012, p.186).
[77] Traje, coleção outono-inverno, Gareth Pugh, 2006. (Stevenson, 2012, p.265).

vai tornando a composição da forma mais graciosa. No século XVIII, os tons pastéis são a tendência e a delicadeza das pequenas linhas curvas, em contraposição com as grandes curvas e os tons sombrios do barroco. As estruturas nas saias femininas reaparecem na forma do *panier*, achatado na frente e alargando-se para os lados. As estruturas das saias, a maquiagem esbranquiçada, os postiços e perucas da aristocracia mostram que ali o corpo, a cor da pele e os cabelos estão para atender um mundo de aparências. As pessoas ficam se parecendo com delicados bibelôs. Com a revolução francesa, um novo despojamento ressurge, influenciado pelas ideias de Rousseau e os ideais da revolução. Passa-se a se vestir à moda grega, influenciados pelos recentes achados arqueológicos da antiguidade clássica. Todas as estruturas são abolidas; os tecidos são leves e transparentes e as cinturas voltam a ser altas no diretório. Os figurinos pareciam querer reproduzir as ninfas da antiguidade com tecidos transparentes, fluidos, leves e delicados. A silhueta cilíndrica seguia a composição das colunas gregas.

78 79 80 81 82

[78] Ferdinando Elles. *Henrique II da Lorena*, 1631, Musée des Beaux Arts, Reims, detalhe. (Boucher, 2012, p.217).
[79] Anton Van Dick. *Hennriqueta de Lorena*, 1634, coleção particular, Londres, detalhe. (Boucher, 2012, p.220).
[80] Barroco, 1635. (Hansen, 1975, p.59).
[81] Barroco, 1665. (Hansen, 1975, p.63).
[82] Gaspar Netscher. *Retrato de uma jovem mulher*, c. 1660, col. H. Leroux, Paris, detalhe. (Boucher, 2012, p.232).

83 84 85 86

Apesar das cinturas altas, estes vestidos diferiam significativamente das vestes dos primeiros anos do Renascimento, em que os tecidos, apesar de moles, eram pesados e grossos e do Barroco, em que os tecidos eram mais volumosos e com um planejamento mais pesado e arredondado e ainda diretório, com tecidos flexíveis, delicados, leves, transparentes e fluidos.

87 88 89 90 91

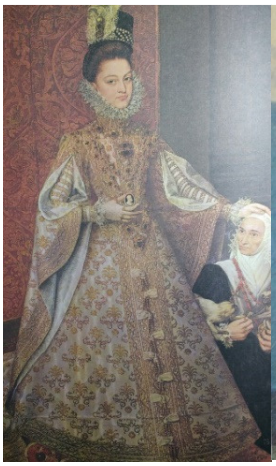
[83] Barroco, final do século dezessete, homem c.1690, mulher c. 1695. (Hansen, 1975, p.64-65).
[84] Rococó – *Madame de Pompadour*, de François Boucher (pintor), 1759, col. Wallace, Londres, detalhe. (Laver, 1989, p.126).
[85] Maria Antonieta, século XVIII, detalhe. (Cosgrave, 2005, p.168).
[86] Diretório - Pierre-Paul Prudhon, *A família Schimmelpenninck* (detalhe), 1801, Rijksmuseum, Amsterdam, detalhe (Boucher, 2012, p.308).

[87] Renascimento, primeira fase, c.1490. (Hansen, 1975, p.47).
[88] Renascimento. *Romeu e Julieta*, filme dirigido por Franco Zeffirelli, atriz Olivia Hussey.
[89] Barroco – Anônimo, *A princesa Madalena Sibila* (detalhe), c. 1635, Castelo de Rosenborg, Copenhague, detalhe. (Boucher, 2012, p.220).
[90] Diretório – *Madame Récamier* (detalhe), de François Gerard, 1802, detalhe. (Laver, 1989, p.154).

A partir do início do século XIX, acabam-se gradativamente os luxos dos tecidos para as roupas masculinas e o homem vai, cada vez mais, se vestindo sobriamente. A lã ou a casimira inglesa vão ser uma obrigatoriedade para os homens respeitáveis da sociedade. É um grande marco divisor na indumentária ocidental, quando, a partir dos ideais burgueses, passa a haver tecidos próprios para serem usados por homens e mulheres diferencialmente. Por sua vez, o corpo da mulher vai-se cobrindo dos pés à cabeça. O colo e os braços só poderiam ser mostrados à noite, nas recepções, jantares e teatros. As saias vão-se ampliando, primeiro por colocação de ornamentos na barra da saia, promovendo uma leve estruturação, e depois por camadas de anáguas, até que, no meio do século XIX, tornou-se necessário criar uma estrutura para substituir as diversas camadas de anáguas. A crinolina, composta por arcos concêntricos, imprimiam às saias dos vestidos femininos, uma impressão de abafador de chá ou de protetor para bolos que usamos hoje. Em seguida, por volta de 1860, a crinolina de base circular vai-se deslocando para trás e criando um volume maior na parte posterior da saia da vestimenta feminina.

É importante para a observação e a criação das formas das vestimentas prestar atenção quanto às silhuetas das diversas épocas do vestuário, pois é totalmente diferente o desenho da silhueta do *farthingale* do século XVI, que tem a forma de um cone ou do *farthingale* de influência francesa, que tem a forma de um tambor ou roda ,presa perto da cintura, de onde descem verticalmente o tecido da saia, e da crinolina do século XIX, em forma de abafador de chá; essas estruturas podem, à primeira vista, ser confundidas, em uma representação plana; e ainda com as silhuetas do *panier* do século XIX, que aumentam para os lados dos quadris achatando na frente e costas dos quadris; as anquinhas e o *bustle* do final do século XIX, que valorizam a parte posterior dos quadris. As mulheres, usando as anquinhas e os *bustles* sob suas saias, são eternizadas pelos pintores impressionistas, descritas por Machado de Assis e estiveram presentes no surgimento do realismo e do naturalismo no final do século XIX.

[91] Diretório – *Ponto de encontro* (detalhe), de Louis Boilly, 1801, col. Alain de Rothschild, detalhe. (Boucher, 2012, p.317).



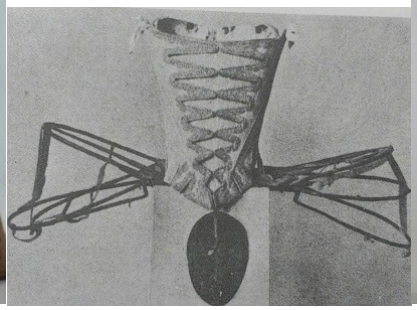
92

93

94

95

96



97

98

99

[92] Renascimento, terceira fase, obra de Felipe de Llano, *A infanta Isabel Clara Eugênia*, 1584, Museu do Prado, Madri. (Boucher, 2012, p.180)
[93] Anônimo – A Rainha Elisabeth, c. 1593, National Portrait Gallery. (Boucher, 2012, p.201)
[94] Silhueta do Renascimento, período do Maneirismo, farthigale francês, des. Teresa Devulsky.
[95] Jum Nakao – figurino de papel vegetal apresentado durante o Fashion Week de São Paulo em 2004, onde foi realizada uma performance pelo estilista Jum Nakao em que, no final do desfile ,as modelos rasgavam as roupas de papel vegetal confeccionadas em mais de 7oo horas de trabalho. Jum Nakao é estilista, diretor de criação, brasileiro e neto de japoneses. (Nakao,2005, p.169)

[96] Rococó (século XVIII) – *Robe à la française,* 1775 – 1779. (Fukai, 2005, p.67)
[97] Anquinhas ou panier com espartilho ou corpete. (Köhler, 1993, p.417)
[98] Século XVIII – Corpete com *panier,* 1760 – 1775. (Fukai, 2005, p.127)
[99] Jean-Paul Gaultier, coleção verão, 1996. (Fukai, 2005, p.607)

100

101

102

103

104

105

106

São todas estruturas internas, mas com formas e intenções particulares. O mesmo cuidado deve-se ter quanto aos materiais empregados que, conforme seu caimento, leve ou pesado, mole ou rígido, fino ou grosso, transparente ou opaco, mudam completamente a silhueta das vestes que, à primeira vista, pareçam ter a mesma estrutura. A escolha de material junto com as silhuetas, com as modelagens, os acessórios e a palheta cromática mudam radicalmente a expressão, a emoção e

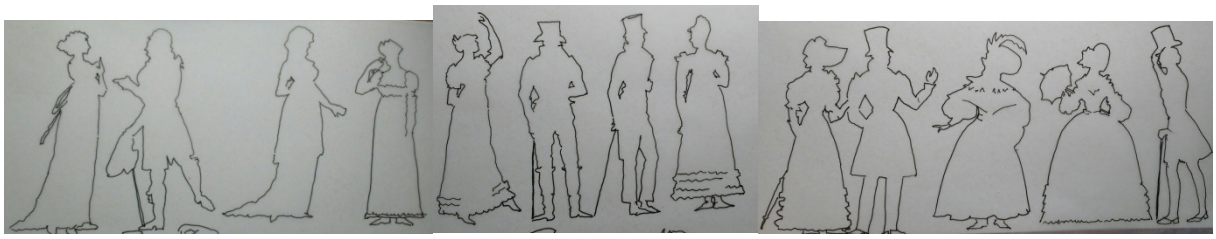
[100] Vestido de dia, 1855. (Fukai, 2005, p.213)
[101] Silhueta século XIX, vestido com crinolina. (Stevenson, 2012, capa).
[102] Desenho de Marie Louise Nery – vestes de meados do século XIX entre 1840 e 1870.silhueta em forma de abafador de chá. Ilustração para " A Evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino"(Nery, 2003, p.168)

[103] Vestido de dia, 1885. (Fukai, 2005, p.247)
[104] Anquinha, c. 1870. (Fukai, 2005, p.283)
[105] Detalhe de *La Grande Jatte*, de Georges Serrat, 1884-1886, Instituto de Arte de Chicago. (Fukai, 2005, p.151)
[106] Yohji Yamamoto, coleção outono – inverno, 1986-1987. (Mendes e Haye, 2009, p.239)

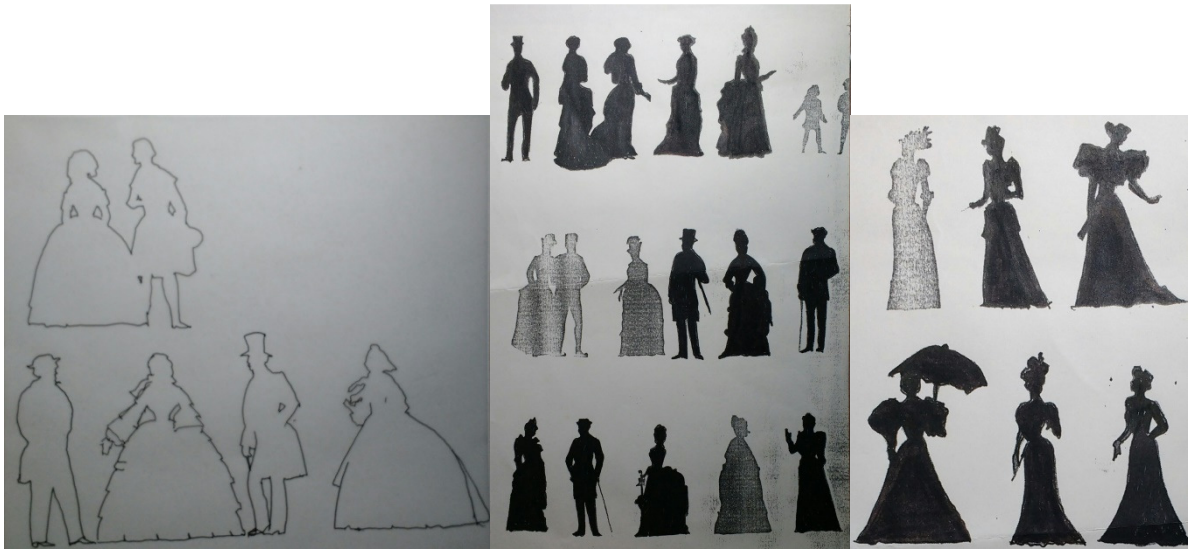
o conceito de uma vestimenta. Uma construção de silhueta que não preste atenção à época a que o figurino alude pode comprometer o desenho da cena, mesmo dentro de uma montagem que assuma expressões mais contemporâneas.

O século XIX inicia-se com uma silhueta mais cilíndrica, uma veste de cintura alta, mais leve e fluida para as mulheres. Essas silhuetas vão-se avolumando gradativamente nas décadas a seguir, principalmente devido ao aumento gradativo da circunferência das barras da saia e do afunilamento das cinturas femininas pelo espartilho, construindo uma silhueta em forma de X, chegando ao seu auge no período vitoriano. A silhueta em forma de X empresta à figura uma silhueta mais feminina, acompanhando a forma do corpo da mulher. Este período valoriza a figura da mulher frágil, delicada, e maternal, de corpo delicado e cinturas extremamente finas, conseguidas pelos apertados espartilhos. No período romântico, até a silhueta da indumentária masculina imprimia ao corpo dos homens esta silhueta em X, através da compressão da cintura e do alargamento da parte de baixo das vestes. A literatura romântica descreve com detalhes esta mulher, tanto no comportamento como nos detalhes da vestimenta. José de Alencar descreve o farfalhar das saias e o frisson que acometia os homens ao notarem o balançar das anáguas e das crinolinas, deixando entrever os tornozelos cobertos pelas polainas. Ao homem eram dados os figurinos de cores, cortes e tecidos sóbrios dignos do homem de respeito, apoiados pelos valores morais do profissional competente do ideal burguês. A este homem era permitido, através das roupas de sua esposa e filhas, usufruir dos luxos dos materiais e cores dos tecidos que, para ele, agora estavam negados, a não ser pela sofisticação voltada para o bom corte de alfaiataria e das casimiras inglesas. Vemos estas questões tão bem representadas em Madame Bovary. Mas não só de mulheres frágeis o século era constituído. A atenção dada aos quadris e a silhueta em X e a sobriedade das roupas masculinas é uma representação clara do pensamento desse século. A indumentária nos diversos momentos históricos é um reflexo e a materialização visual do pensar das diversas épocas determinando gestos, movimentos e posturas de uma época. No final do século XIX, a atenção volta-se para a parte posterior dos quadris femininos, o que é já a anunciação dos novos tempos. Na literatura machadiana, podemos encontrar menções interessantes ao vestir, tanto feminino quanto masculino, desse período. No teatro, inicia-se uma preocupação com a reconstituição realista dos figurinos, cenários e objetos de cena;

surge a fotografia nos meados do século XIX. E, na pintura, os artistas buscam captar a impressão da luz. A luz ilumina a cena e as noites das ruas. A máquina de costura está criada e a profissão de estilista também. Os sobrados de arquitetura eclética são construídos no centro do Rio. Nas artes gráficas, decorativas e arquitetura em vitrais, estuques e gradis de linhas graciosas e filigranadas em arabescos do *art nouveau*. E mulheres, em posturas e silhuetas em S, com chapéus, luvas e sombrinhas indispensáveis, caminham pela Rua do Ouvidor.



107



108

É impossível descrever, neste estudo, toda a variedade de silhuetas da indumentária ocidental a partir da modernidade, mas o que pretendo chamar a atenção aqui é para a importância de se conhecer e reconhecer o papel simbólico tanto das vestes como dos acessórios, como as conotações sociais, psicológicas e artísticas, assim como as estruturas básicas, a síntese das formas para a criação do traje nos diversos períodos da história da indumentária para se desenvolver tanto a criação de um figurino que busque uma reconstituição de época, quanto os que

[107] Silhuetas da primeira metade do século XIX, desenho de Teresa Devulsky.
[108] Silhuetas da segunda metade do século XIX, desenho de Teresa Devulsky.

lancem mão de qualquer espécie de estilização ou expressão artística. O que aconselho, para um aprofundamento do assunto e o conhecimento dos detalhes e particularidades de cada época, é a leitura das publicações em história da moda e da indumentária; há um vasto material publicado.

Beth Filipecki comenta que não é obrigada, na teledramaturgia, a usar material de época original.

> *Todavia, tenho a obrigação de conhecer os trajes de época e suas técnicas de produção (modelagem, corte e costura), incluindo chapéus, cintos, sapatos, etc. Sem este conhecimento fica difícil decidir quando e como utilizar peças originais ou adaptadas que funcionem na tela e que auxiliem os gestos e os movimentos do elenco. Cito como exemplo o caso das armações complexas das saias do período- século XIX. (Fillipecki sobre Primo Basílio de Eça de Queirós adaptada por Gilberto e Leonor Basséres e dirigida por Daniel Filho em 1988, em entrevista)*

Relembra-se, ainda, do seu estranhamento ao receber o material trazido de Portugal pela direção de arte – xales, capas, cinturitas, acessórios; brincos chapéus, etc. Como não estava presente no momento da seleção, e não podendo pesquisar em loco em quais contextos elas se inseriam, desconhecia as características materiais e simbólicas das peças, e, assim, encontrava dificuldade em relacioná-las aos personagens do elenco.

Além da silhueta base, podemos decompor essa figura nas silhuetas e linhas que compõem cada parte desse todo. A forma do decote quadrado do Renascimento, em que as linhas laterais se abrem no final do século. O decote quadrado do início do Barroco, que se transforma no decote canoa no meio do século, deixando os ombros de fora, e que vai diferir do decote em canoa do século XIX, que cria um desenho em forma de coração, descendo em direção ao meio do busto. Devemos observar cada inclinação, cada forma de curvas côncavas ou convexas, circulares ou elípticas, cada forma geométrica da composição para extrair a síntese sobre as quais vamos trabalhar e poder daí recriar sem perder a essência da forma. A Professora Marie Louise Nery, em seus estudos acadêmicos, fazia uma análise das formas das mangas do século XIX através das modelagens e suas silhuetas, onde se podia perceber claramente o desenvolver da evolução dessa parte do vestiário.

Assim, pode-se fazer com os sapatos, cabelos, desde as golas até as gravatas. Para estudar as vestes, faz-se necessário desenvolver a capacidade de leitura das suas formas, além de seus códigos e significados e, assim, podermos utilizá-las em outros contextos.

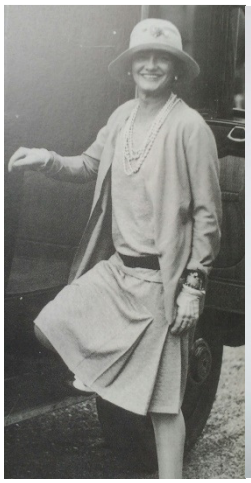
> *Se a decoração corpórea é característica da exploração de possibilidades de significação do ser humano desde o início da cultura humana, podemos observar que essa linguagem articulada se encontra presentificada pelas linguagens das linhas, das formas, das cores, das proporções e dos volumes, que, na função de discurso não verbais, expressam e são traduzidas artisticamente pela organização plástica da moda, numa manifestação que pode ser percebida e compreendida pelos integrantes de uma dada situação interativa. (Castilho, 2004, p.39)*

Segundo a autora acima citada, pode-se estabelecer uma hipótese de que o corpo e o traje podem significar um discurso, de forma que o corpo e o traje passam a constituir um sujeito que, na aparência manifesta, apresenta um discurso articulado.

É inevitável relacionar as épocas e todas as alterações vividas pelo corpo nos últimos séculos em estreita relação com as mudanças de indumentária. Este fluxo de subir e descer de cinturas, ampliar e reduzir os volumes em determinadas partes do corpo, criar volumes mudando constantemente as partes do corpo escolhidas, estruturar e desestruturar as vestes. Mudança dos pontos do corpo expostos por fendas, buracos ou valorizados por volumes, cor e texturas. As partes liberadas ou oprimidas por estruturas, objetos, *corsets*, armações, acessórios vão determinando silhuetas, posturas, conformações de corpo. Padrões estéticos, comportamentos, gestos, movimentos, a saúde, o pensar, as marcas mentais, as memórias, os afetos e as emoções que marcam e influenciam a nossa visão de mundo, percepção e emoções, que constituem a gama de arquétipos que vão fazer parte do inconsciente do criador e do público, que vão interferir na leitura e criação da obra.

Gilda de Mello e Souza classifica as vestimentas em silhuetas em forma de H e silhuetas em forma de X. Remetendo as silhuetas em H às formas masculinas e aquelas em X às formas femininas, analisando os diversos usos e épocas do vestir segundo esses padrões, refletindo os momentos históricos, sociais

e políticos conforme a tendência a um e outro uso dessas formas. É observado que as reivindicações femininas têm se feito acompanhar de modas masculinas. As sufragistas levaram à invenção dos *bloomers*. Este fenômeno foi bastante nítido no pós-guerra de 1914 a 1918 e durante a segunda guerra mundial. O decênio de vinte do século XX estipulou para a mulher uma forma assexuada, anulando completamente as curvas, o busto, a cintura, os quadris, transformando o corpo num cilindro. Assim é analisada a roupa feminina após a primeira guerra mundial ,quando as mulheres lutam pelos seus direitos e, perante as grandes mudanças surgidas durante a década de vinte do século passado, quando os vestidos encurtam vertiginosamente, as pernas e braços se põem de fora e os seios se achatam, tendo como pano de fundo a grande revolução artística que brota nesse período. A necessidade das mulheres de tornarem-se independentes, o que leva a moda a buscar a silhueta H, mais masculina, para impor suas aspirações, apoiadas ainda pelo pensamento do funcionalismo, que tem em Chanel o grande ícone do vestir do período. Mas, ao mesmo tempo em que esta vestimenta feminina apresenta uma forma em H, o caimento da roupa sobre o corpo é mais desestruturado, mais leve e fluido, deixando os membros à mostra, nos remetendo a uma maior liberdade da mulher quanto ao seu corpo e ao direito de expor suas ideias. A mudança é drástica em relação às vestimentas das duas décadas anteriores e ao século anterior. Esta mudança radical no vestir feminino vai acompanhar os movimentos sociais - direito ao trabalho e ao voto - como também a grande revolução artística da década de vinte como o funcionalismo e os diversos “ismos”: expressionismo, surrealismo, dadaísmo, futurismo, que revolucionaram o comportamento e o pensar do século em vários âmbitos dos saberes. Lembramos que a semana de arte moderna foi também nesse período. Para Arnold Hauser (1982) o século vinte só começa a partir da década de vinte. Na década de quarenta, vemos também uma roupa feminina mais masculinizada, como um reflexo da segunda guerra mundial, com grandes ombreiras, os tailleurs e uma economia na metragem dos tecidos. Mas, após o final da guerra, Dior cria o *new look*, com inspiração nas crinolinas do século XIX, com a intenção de retornar o foco da moda para a França. Busca uma silhueta em X mais feminina, abusando da metragem dos tecidos querendo demonstrar que o mundo está novamente no caminho da abundância e da prosperidade, tentando apagar os fantasmas da guerra.



109

110

111

112

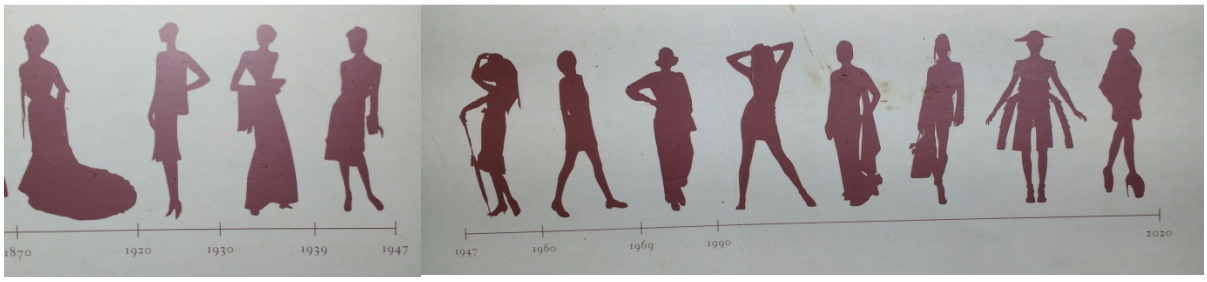
113

Na década de sessenta, uma nova revolução comportamental com o advento da pílula e a liberação sexual para as mulheres vai culminar com a minissaia criada por Mary Quant[114]; os vestidos encurtam, deixando as coxas de fora em 1964. Nova revolução cultural que culmina com a primavera de Paris em 1968. Woodstock apresenta para o mundo uma nova tribo de hippies que pregam a paz e o amor e não a guerra. Passam a se vestir com liberdade de criação, inspirados em

[109] Gabrielle "Coco" Chanel, 1928. (Fukai, 2005, p.394)
[110] Coco Channel, 1928. (Fukai, 2005, p.395)
[111] Vestido de dia, 1850. (Fukai, 2005, p.223)
[112] Christian Dior, New Look, 1947. Novo visual reestabeleceu Paris como centro da moda mundial. É o traje central da coleção. Era composto de uma jaqueta *xantung* justa e de uma fina saia de lã plissada. A diminuta cintura era conseguida com pequeno espartilho. Era sustentada e moldada por uma anágua em camadas de seda e tule. (Mendes e Haye, 2009, p.136).
[113] Yohji Yamamoto, Vestido de dia, col. Primavera – Verão. (Fukai,2005.p.671).
[114] Mary Quant - estilista inglesa que junto John Bates do Reino Unido e André Courrèges, de Paris foram considerados e proclamados os Inventores da minissaia.

figurinos étnicos, retros e *folks,* numa busca pela ancestralidade, a natureza e ao aproveitamento das roupas do brechó. *Performances e happenings* se espalham.

Em 1980, as ombreiras estruturadas retornam à indumentária feminina nas vestimentas das mulheres executivas; os *workaholic* e os *yuppies* estão em voga em resposta ao movimento hippie da década anterior. Novamente, a indumentária feminina com suas ombreiras, aproximando-se dos padrões da indumentária masculina, entra na moda. Os *joggings* das academias e sua febre se transferem para a roupa social.



115

O que acabei de expor são exemplos de como a forma e a silhueta, concretizam os movimentos filosóficos, políticos e existenciais, construindo a vestimenta dos períodos. Busco refletir sobre a importância de análise dessas construções, tanto para criação de figurinos históricos quanto para o desenvolvimento de um projeto que não se fixe na reconstrução de época, mas em criações que transcendam as linearidades históricas e trabalhem com conceitos, símbolos, arquétipos emoções e memórias afetivas. A superposição das partes desses conjuntos de classificações e conceitos podem nos fornecer subsídios para criar o figurino de cena e, sobre a pele e corpo do ator, modelar a pele da personagem.

> *Da mesma maneira que para o ator a descoberta de gestos, movimentos e intenções a cada etapa da criação de um papel são recursos para delimitar sua interpretação, não seria viável para o designer/figurinista igualmente conhecer a pele da personagem e todas as suas marcas para que, de posse desse conhecimento e junto aos demais elementos da encenação, seja capaz de dar a personagem não apenas algo com que cobrir sua nudez, mas que também traga como elementos formais de cada peça de roupa a amálgama de sua alma? (Lima Junior, 2012, p.190)*

[115] Silhuetas do século XX. (Stevenson, 2012, capa).

Beth Filipecki comenta que a silhueta base também é utilizada para se criar uma unidade entre a silhueta da atriz e a silhueta da personagem. Este processo de harmonização ou fusão de silhuetas sobre a silhueta base leva em conta não apenas os traços físicos, mas também os psicológicos. O traje potencializa a incorporação do personagem pela atriz. E a incorporação está associada à identificação e à concordância da atriz com o traje.

> *Atravessei décadas aprimorando formas de montar um guarda-roupa a partir da silhueta base correspondendo à pele do personagem e seu arquétipo. Flexibilizei com o uso da sobreposição de peças avulsas sobre o modelo base uma investigação dessa epiderme, um processo vivo em camadas. Por exemplo, diferenças na fonte luminosa durante a gravação (dia-noite, externa-estúdio) criam efeitos inesperados cuja solução pode ser obtida retirando e adicionando camadas. (Filipecki, extraído de texto fornecido pela figurinista para esta pesquisa, vide: Machado, 2016, p. 27).*

Segundo Samuel Abrantes “A silhueta confere solidez e sofisticação à forma representada, especifica, delimita, pontua volumes.” (Abrantes, 2017, p.30); e referindo-se à inclusão das silhuetas nas pranchas de colagem de referências históricas, completa: “Em alguns espetáculos ,há uma ausência de recorte temporal definido. Tenho a liberdade de justapor formas e silhuetas que possam sugerir uma atemporalidade, que não sejam datadas.” (Abrantes, 2017, p.31), demonstrando a importância da percepção das silhuetas como ferramenta para a sintetização da forma e interiorização destas linhas básicas estruturais para a criação de figurinos.

1.3 - ALINHAVANDO OS PORQUÊS DO VESTIR

A sociedade, a natureza, a filosofia, a cultura, assim como as transformações, os questionamentos e as contestações com todos os símbolos e poéticas sempre foram determinantes para a criação da veste.

Pesquisadores investigam o que levou os seres humanos a passarem a se caracterizar com indumentárias em vários de seus aspectos e manifestações. Podemos identificar três aspectos: proteção contra as intempéries da natureza (incluindo a proteção divina para comunicação com as forças do invisível), exibição (para a demonstração de poder e a atração do parceiro) e pudor.

> *Muitos desses motivos foram relatados, desde abrangendo a ideia ingênua, baseado no relato da Gênesis, que o uso das roupas deveu-se ao pudor, até a noção sofisticada que eram usadas por motivos de exibição e mágica protetora. (Laver, 1989, p.7).*

Quanto ao pudor, apesar de ser um ponto relevante em algumas civilizações e épocas, e também fator importante a ser pensado por nós da área de criação – devido, principalmente, a fatores sociais e psicológicos, gerando marcas psicológicas e físicas em gerações, não é considerado um fator primordial para o início ancestral do vestir e, como o é na contemporaneidade, pode ser considerado um valor surgido muito depois. Lembrando que são variáveis as partes do corpo que são alvos das restrições relativas ao pudor, conforme as diversas épocas e locais, causando estranhamento em outras culturas que não conhecem os códigos e não experenciaram o universo e nem a cosmologia em que foram criadas.

A proteção é de grande valia e, de certa forma, indiscutível como um dos motivos primeiros, mas não o único, principalmente ao considerarmos a indumentária tudo que usarmos sobre o corpo. A proteção contra as intempéries da natureza não é a única forma de proteção, pois muitos povos em que não há necessidade quanto a temperaturas ou situações inclementes usaram e usam vestimentas, enquanto povos que provam tais intempéries apresentam grande adaptabilidade. “As grandes civilizações antigas sugiram nos vales férteis do Eufrates, do Nilo e do Indo, ou seja, em regiões tropicais onde a proteção contra o frio não pode ter sido o principal motivo para se usar roupas.” (Laver, 1989,p.7) Inclui-se neste item a proteção mágica para a comunicação com as forças do invisível (os amuletos, os objetos ritualísticos, as pinturas corporais) encontrado em todas as culturas ancestrais e ainda hoje observados. Este fator é muito significativo para quem trabalha com a cena buscando o contato com essa ancestralidade, com o desconhecido, o invisível e o indescritível.

Segundo a pesquisadora Adriane Vaz Ramos (2012), a relação de teatro e figurino é tão íntima que se pode arriscar que Teatro e Figurino nasceram juntos, e acrescenta mencionando que alguns historiadores situam o surgimento do Teatro nas primeiras manifestações de cunho teatral nos rituais dos homens primitivos, relatando que arqueólogos deduziram que eram usadas ossadas de animais mortos sobre o rosto durante possíveis rituais, no intuito de obter comunicação com as

forças ocultas do divino. A imagem é significativa, tanto pela potência do material usado quanto pela intenção de alterar sua aparência por uma espécie de máscara e que, tornando-se o outro, poderia adentrar em uma realidade além da sua. É um procedimento comum, que podemos observar em povos originários, apesar da mudança dos acessórios e materiais utilizados, que se mantém ainda hoje em dia.

> *O que chama atenção é o fato de os pesquisadores entenderem como gênese do teatro a ação ritualizada do homem primitivo, no sentido de buscar alterar sua aparência natural por meio do uso de uma espécie de máscara. Ora, ao agir da forma mencionada, nossos ancestrais estavam inaugurando também os primeiros genes da arte de caracterização visual ou, em outros termos mais contemporâneos, estavam criando outro design para a sua aparência. Assim, teatro e figurino ou, como prefiro colocar, teatro e design da aparência vieram ao mundo pela mesma ação criativa. (Ramos, Vaz, 2012, p.87)*

Exemplificando formas de indumentária mágica, considero relevante relembrar o relato de François Boucher a respeito do feiticeiro disfarçado com um rabo de cavalo e galhadas, representado na Gruta dos Três Irmãos, nos fazendo refletir sobre a importância da veste e a sua caracterização para a comunicação com o invisível.

François Boucher apresenta um questionamento sobre a discriminação quanto ao vestir e ao vestuário, atribuindo ao primeiro termo o fato de se cobrir o corpo e, ao segundo, como sendo uma escolha de uma determinada forma de roupa para um determinado uso. A vestimenta, ele associa ao vestir, e como resultado dos fatores materiais e reflexo das condições tanto climáticas quanto físicas ligadas à saúde. O vestuário seria decorrente de fatores mentais. Transcendendo a questão dos termos, a descrição do vestuário ligada a uma escolha de uma forma para determinado uso decorrente dos fatores mentais envolvendo as crenças religiosas, a magia, a situação social, a imitação e a estética, chama a atenção.

O terceiro fator é a exibição tanto para a demonstração de poder e estratificação social quanto a exibição para a atração do parceiro, que, juntos à mágica protetora, são consideradas noções mais sofisticadas e contemporâneas. Esses conceitos são especialmente trabalhados devido ao caráter social e

psicológico e da importância significativa para o entendimento do vestuário quanto para a criação do traje de cena.

Podemos relacionar alguns pontos que colaboram na intenção da exibição tanto para a estratificação quanto para a sedução. Podemos considerar as questões de mobilidade um fator fundamental indissociável da criação e concepção do traje e do uso do vestuário. Mas temos ainda a cor, os materiais, os acessórios, os volumes, as fendas e os vasados. Quanto aos acessórios, existe uma gama variada de objetos estando constantemente sendo recriados, mas podemos relacionar alguns mais arquetípicos, principalmente quanto a esta categoria de exibição e mágica protetora. Fazem parte deste item os objetos ritualísticos, cocares, as coroas, máscaras, cetros, chapéus, mantos, anéis, colares, peitorais, brincos, braceletes e outros.

Há uma estória interessante contada em forma de fábula que demonstra estas questões da exibição e seu reflexo em clãs, grupos ancestrais chegando até grupos urbanos no momento presente, principalmente em relação a um acessório emblemático de vestuário.

Conta-se, em uma época remota, antes da escrita, antes da História, que um guerreiro membro de um clã saiu para caçar, pois seu povo estava vivendo em dificuldades devido à escassez de alimentos. Já estava perto de desistir, cansado e desesperançado, quando um tigre dente de sabre apareceu. Não sabendo de onde havia tirado tanta força e coragem, lançou-se sobre o animal com sua lança e conseguiu derrubar a fera. Então, calmamente pôde separar a pele da carne e colocá-la numa sexta para que pudesse transportá-la. Sobre o ombro, colocou a pele rajada do poderoso animal. Ao chegar à aldeia, foi aclamado e consagrado chefe pelos membros de seu clã, por alimentar as pessoas de seu povo e livrado a todos da fera que os atemorizava. Sobre o ombro o manto de pele, como um troféu da vitória do homem sobre o animal. O poder arquetípico e o simbolismo da pele representando o domínio do homem sobre o animal ainda está presente na mente e na memória de civilizações contemporâneas e urbanas. A pele como representação de força, virilidade, poder, status social e sedução. As peles de leopardo foram usadas no antigo Egito como símbolo de distinção social somente por faraós e sacerdotes, sendo vetado o seu uso aos cidadãos comuns. Observamos o manto real forrado de peles raras, principalmente o arminho. Os casacos de pele usados

até tão recentemente por mulheres, sem culpa, como símbolo de status e inclusive de sedução. Os casacos de couro usados por diversas tribos urbanas. Mesmo hoje, com os novos posicionamentos preservacionistas, ainda mantem a conotação de poder, virilidade e luxo. Impossível negar que tenham sido usadas por muitas eras como uma proteção contra climas inclementes, mas não podemos deixar de observar a impressão que nos causa em ver esses homens e mulheres com roupas de couro e a emoção que transmitem. Estes sentimentos e memórias é que devemos levar em conta em relação a cada material, cada figurino, cada objeto, palheta de cor e forma quando criamos.

Os materiais como as cores foram instrumentos naturais para se exercer a estratificação social, devido à dificuldade de obtenção, de extração, criação e cultivo de determinadas matérias primas. Quando classes menos favorecidas ascendiam socialmente passavam a ter acesso a determinados produtos, leis suntuárias eram criadas restringindo o uso de determinadas cores e materiais.

Formas, volumes, cores, materiais, acessórios são utilizados determinando postura, silhuetas, tolhendo ou liberando movimentos, desviando a atenção para determinadas partes, cobrindo ou desvelando partes do corpo ou ainda, mais radicalmente, transformando a nível fisiológico estruturas ósseas e orgânicas, provocando conforto e liberação ou desconforto e coerção.

> *A utilização de próteses, num primeiro momento, permite-nos observar as partes do corpo que são manipuladas com maior frequência ou que são de interesse estético para que sejam enfatizadas [...] Existem, no entanto, próteses que são colocadas sobre o corpo, alterando-o em sua estrutura ou realçando partes do conjunto corpóreo [...] (Castilho, 2004, p.117)*

O Renascimento é um exemplo interessante neste sentido, criando silhuetas e posturas particulares, redesenhando o corpo conscientemente na intenção de passar ideias e conceitos. No início do Renascimento, a vestimenta apresenta uma silhueta desestruturada aproximando a burguesia ascendente de uma aristocracia decadente. Mas, logo após, os homens passarão a portar ombros extremamente largos, apresentando uma silhueta quadrada, sendo os pintores obrigados a representá-los de pernas abertas para manter o equilíbrio da

composição. Esta silhueta apresenta uma ideia de força física, ombros largos o cache-sexe afirmando a virilidade do homem do período.

117

116

118

No final do séc. XVI a silhueta masculina é mais alongada, o peito estufado por enchimento dando uma impressão de peito de pombo. No pescoço o rufo, destacando a cabeça, numa postura não mais de força, mas sim de altivez do maneirismo.

119

120

[116] Desenho de Marie Louise Nery – Figurino do século XVI na Inglaterra. (Nery, 2003, p.98)
[117] Retrato de Henrique VIII, século XVI - Walker Art Gallery, Liverpool, Merseyside .detalhe(Cosgrave, 2005, p.128)
[118] Desenho de Marie Louise Nery – Figurino do século XVI na Inglaterra. (Nery, 2003, p.98)
[119] Detalhe de retrato de Carlos IX - Agnew & Sons, Londres. Consideravam, na época , ter pernas bem torneadas um símbolo de masculinidade de forma que as calças eram usadas para ressaltar este aspecto As calças ajustadas eram adotadas apenas pelos cavalheiros endinheirados devido a

A silhueta feminina rígida, como um cone apoiado no vértice de outro cone. Saias estruturadas pelos *farthingales* e o corpo protegido pela armação do *corselet*, dificultava a curvatura do corpo, pois seria essa ação um sinal de submissão. Toda esta indumentária nos mostra que essas pessoas não poderiam realizar atividades físicas, sendo um dos preceitos da estratificação social. O rufo imobilizava a cabeça numa postura e olhar de completa altivez. As pinturas da época representavam vestes sem dobras e muito menos amassadas, impossíveis de ser usadas por pessoas que trabalhassem ou exercessem atividades físicas. Mesmo hoje, com todo o despojamento, em determinados setores de classes sociais ainda é observado este quesito.

121

122

Outra indumentária que exemplifica o conceito de imobilidade para a distinção de classe é a toga romana; peça de indumentária herdada dos etruscos, em forma de semicírculo, que, com os romanos, tornou-se mais volumosa, podendo ter por volta de 6m X 3m ou mais, drapeadas sobre o corpo sem nenhum ponto, alfinete ou cordão. Apesar da habilidade de quem as drapeava, podemos perceber a impossibilidade de se realizar certas atividades físicas pertencentes às classes consideradas inferiores, determinando que, quem as usava, trabalhava sobretudo com a mente. Era essencialmente um traje para as classes superiores usadas pelos

dificuldade de confecção que elevava o seu custo O povo vestia um tipo semelhante mas não tão ajustadas as pernas.(Cosgrave,2005,p.129)

[120]Imagem de uma ressignificação do rufo na contemporaneidade.

[121] Indumentária elisabetana da segunda metade do século XVI.

[122] Desenho de Marie Louise Nery – Indumentária do maneirismo de influência espanhola. Segunda metade do século XVI. Desenho de ilustração de livro sobre indumentária.(Nery, 2003, p.108)

imperadores, senadores, que sempre as usavam de cor branca, generais e patrícios romanos.

123

Às pessoas das classes trabalhadoras, os movimentos são obrigatoriamente liberados, calças e mangas enroladas, saias mais curtas para mulheres, túnicas simples, pequenos panos enrolados nos quadris. Vemos nas representações das saias das camponesas, mesmo nos séculos onde o comprimento das roupas femininas era longo, chegando aos pés e por vezes com caudas, as representações de camponesas apresentarem saias curtas no meio das pernas, as mangas estarem enroladas e haver menos superposição de peças.

124 125

[123] Fig.a- Toga romana. Fig.b- Desenho de Marie Louise Nery – O desenho do centro, mulher com *chiton* grego e homem com túnica e toga romana. fig.c- O desenho da direita, homem na frente em destaque usando túnica dalmática com clavus e por cima a toga romana. Desenhos para ilustração de livro sobre indumentária. (Nery,2003, p. 52)

[124] Vermeer, Johannes - A Leiteira (detalhe), entre 1656 e 1560, Museu Real de Amsterdam. (Bardi, 1973, p.537)

126

127

Na Idade Média, o tamanho das caudas denotava o nível do portador. Conforme a metragem, determinavam tamanhos específicos: para a rainha, era mais longa, decrescendo para as filhas do rei, as outras princesas e as duquesas, mas sempre vinculadas a uma casta social. Os véus das rainhas e princesas desciam até os pés e eram suspensos por uma coroa; os das mulheres plebeias caíam apenas até a cintura e, claro, sem coroa. As saias amplas dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX eram um símbolo de classe, as mulheres do povo não as usavam. No gótico, observamos as mangas longas e pendentes com sapatos em pontas; algumas vezes, por serem tão longos, tinham que ser amarrados no tornozelo. Devido a esses exagerados bicos, até o caminhar ficava prejudicado. Os bufões usavam em suas vestimentas, junto com guizos, as variadas pontas nos acessórios de cabeça e ainda as roupas de cores bipartidas e contrastantes, de forma exagerada na intenção de enfatizar e até ridicularizar esses usos. Na Grécia, os *chítons* drapejados eram usados pela elite sendo a *exômide*, espécie de túnica costurada, a veste dos trabalhadores. Inúmeros são os exemplos do fator imobilidade determinando a estratificação social. Mas o movimento incluindo a imobilidade desse movimento é também um quesito para qualquer criação de figurino. Não

[125] Rubens,Peter Paul - A Volta do Trabalho (detalhe),1635-38, Acervo do Palácio Pitti, Florença, Itália. (Bardi, 1973, p.449)
[126] Velázquez, Diego – As Fiandeiras(detalhe),1657-1660, Museu do Prado, Madri. (Supervisão: Prof. Pietro Maria Bardi, Gênios da Pintura,1973,p.474-475)
[127] Murillo, Barttolomé Esteban - Pequena Vendedora de Frutas (detalhe),século XVII, Velha Pinacoteca, Munique (Supervisão: Prof. Pietro Maria Bardi, Gênios da Pintura,p.496)

esquecendo que movimento e imobilidade andam juntos e estão nos drapeados, nas dobras, nas modelagens rígidas e nas anatômicas, nos materiais duros e moles e na relação com o pensar, a postura, o corpo e a pele. Gilda de Mello e Souza considera o movimento, assim como o espaço, indissociável da vestimenta.

> *Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios. (Souza, 1987, p.40)*

Mas o movimento limitado não foi só usado no intuito de estratificação social, mas também para coibir a expressão de alguns grupos, principalmente as mulheres, que foram durante séculos radicalmente engessadas. O cinto de castidade é talvez o objeto mais simbólico, mas existem outros que atingem mais diretamente o movimento e a respiração.

> *Na nossa civilização a maior parte dos defeitos de respiração deve-se ao vestuário, mas também a certos tipos de moral e de comportamentos sancionados pelo hábito. É por esse motivo que as mulheres, sobretudo, respiram com o peito – que não é a maneira orgânica de respirar – por causa do sutiã e também graças a um tipo de faceirice (aprendido socialmente) do comportamento delas. Esse tipo de respiração é muito limitante porque utiliza somente a parte superior dos pulmões sendo que é na parte inferior que, na realidade, pode conter muito mais ar. (Grotowski, 2001, p.137)*

Os espartilhos e os *corselets* modelando o corpo, criando formas mais finas e delicadas, modelando e recriando o corpo foram muito usados no séc. XIX. Idealizavam mulheres delicadas, frágeis, maternais, dependentes e necessitadas da proteção masculina. Os espartilhos, desse período, tão drasticamente ajustados no corpo das mulheres, chegavam a deformar as costelas e a tolher a respiração; alguns tratados da época evidenciavam problemas respiratórios causados por essa peça de roupa.

> *[...] o espartilho tem reinado, embora mudando de nome e de forma, sempre indiferente às acusações que se elevam contra ele. Pelo séc. XIX afora ressoam nos jornais e revistas os protestos contra os seus inconvenientes,*

> *as opiniões hostis, que veem nele um responsável terrível pelas deformações do esqueleto e curvaturas da coluna. O próprio Estado se preocupa com ele: no princípio do séc. XIX, a Rússia e a Rumania começam a legislar contra o seu uso, que achavam extremamente nocivo, sobretudo às meninas em idade de crescimento. (Souza, 1987, p.127).*

Os corselets do séc. XVI são também espantosos devido à forma e materiais, mas, neste caso, com a intenção de criar uma postura de altivez. Para a confecção dessa peça debaixo da veste, usavam-se metais, madeira ou papelão conforme as posses de cada pessoa. O corpo não deveria curvar-se, pois consideravam isso um sinal de submissão. Os rufos (golas sinuosas e rígidas) chamavam a atenção imobilizando o pescoço, elevando o olhar numa postura de soberba. Tais usos podem nos causar estranheza e desconfiança quanto à sua veracidade, devidoà ideia um tanto absurda para os dias de hoje. A intensão e o símbolo para o uso são fatores importantes porque vão determinar todo o conceito da vestimenta.

128

129

> *[...] os espartilhos, que comprimindo violentamente as formas femininas, dificultavam a respiração. Todos esses expedientes, que pareciam desempenhar uma função estética, eram na verdade empecilhos vitais, usados para sublinhar o nível social. (Souza, 1987, p.p.125 e 126)*

Todas essas estruturas usadas dos pés a cabeça, sapatos de saltos, sapatos modeladores das chinesas, alongadores de pescoço das africanas,

[128] Corset-1580-1600. (Fukai, 2005.p.15)
[129] Cornelis de Vos, *O pintor e sua família* (detalhe), 1621, Museu de Bruxelas. (Boucher, 2012, p.229)

chapéus, *corselets*, estruturas internas das saias, interferem significativamente na postura, silhueta, fisiologia, criam tensões corporais, determinam gestualidade.

> *Tudo em nosso corpo tem sua função. Quando uma parte exerce a função de outra, como músculos em determinadas posições fazendo o papel de osso, criam-se tensões que comprometem a mobilidade e a sensibilidade. É importante permitir a articulação harmônica do esqueleto com a musculatura mantendo suas funções definidas e complementares. (Ramos, 2009, p.34).*

Se isso acontece tão significativamente em relação à nossa estrutura física, o que podemos dizer em relação às emoções, memórias afetivas, marcas mentais e comportamentais?

Outra peça interessante do figurino são as armações internas das saias como o *farthingale* (que teve seu apogeu no séc. XVI), o *panier* do séc. XVIII e a crinolina, bem como as anquinhas do século XIX. Apesar das diferentes motivações para seu uso, determinam formas particulares, chamando atenção a partes específicas das ancas, através do volume imprimido a determinadas partes do corpo, conforme a intenção e o significado dados a elas em cada período.

130

131

132

No filme "*O Piano*", direção de Jane Campion, a protagonista Ada (Holly Hunter), representa fisicamente o que se esperava da mulher do séc. XIX: delicada

[130] Anquinhas-Tournüre -1870-1880. (Fukai, 2005, p.281)
[131] Crinolina- 1865-1869. (Fukai, 2005, p.277)
[132] Crinolina- 1875. (Fukai, 2005, p.276)

pequena e frágil. Apesar da aparência, é na verdade uma mulher forte e determinada, contradizendo as expectativas da moral do século XIX, como muitas protagonistas desse período. Após um casamento arranjado à distância, chega com a filha à costa da Nova Zelândia. Não tendo ninguém para recebê-la naquele litoral deserto, tira sua crinolina e abriga-se sob esta com sua filha durante a noite, como dentro de uma barraca-útero.

Os quadris, a marca do séc. XIX, com a crinolina ganham um significado mais maternal e as anquinhas, por sua atenção voltada para as nádegas, empresta um cunho mais sensual.

133

134

135

136

[133] Crinolina
[134] Crinolina-1865, (Fukai, 2005, p.275)

Apesar da aparente rigidez, as crinolinas poderiam oferecer deleites de graça como relatado no texto que se segue;

> *Essa poderosa fortaleza de aço era, aliás, um novo elemento na arte de seduzir, pois animada por uma oscilação ininterrupta, ora cobria, ora revelava os pés, criando ao rés do chão uma inquietante zona de espera. A literatura dessa época fornece-nos copiosos exemplos de pés indiscretos, apertados em sapatinhos de cetim, beliscando a orla da anágua, cuja irrupção perturbadora na compacta estrutura feminina transformava-os em elementos altamente eróticos. O mesmo acontecia com a ponta das rendas, que o mais leve movimento do corpo fazia divisar a barra da saia ou da linha do decote. O jogo de esconde-esconde com que a mulher do séc. XIX chama a atenção para seus encantos anatômicos, envolvendo-os em mistérios através da reticência e do disfarce, transformava-a numa autêntica caixa de surpresas. Durante o dia eram menores os sustos, pois imperava a simplicidade e o recato. (Souza, 1987, p.94)*

A Companhia de Dança *Momix*, em *Momix Alchemi*, lança mão das crinolinas e *farthingales*, ressignificando-as de forma poética e fantástica criando uma atmosfera surrealista, contando com desenhos de luzes e o movimento dos bailarinos perfeitamente integrados com o figurino.

As saias inspiradas nas estruturas internas como crinolinas e *farthingales* transformam-se em flores em um simbolismo poético em alusão ao feminino.

137

138

[135] Anquinhas-1880. (Fukai, 2005, p. 278)
[136] Anquinhas - Propaganda de anquinhas. Anquinhas de crina da década de 1870 e as “científicas” da década de 1880. A *Health Bustle* conhecida como anquinha saudável é recomendada por esquentar menos a coluna .e a anquinha *Langtry* era dobrável, permitindo que a mulher se sentasse e voltava ao normal quando se levantava (Laver, p.201)
[137] Momix em Momix Alchemi

No início do séc. XX, Isadora Duncan, aclamada como a iniciadora do Ballet Moderno, propõe uma dança liberta dos espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se em espetáculos solo, baseados em improvisações, dando ênfase aos gestos corporais assimétricos. Seus movimentos eram inspirados nos fenômenos da natureza, como o fluir das ondas do mar, do vento e a força das tempestades.

Para sua nova expressividade, Duncan foi buscar referências nas danças rituais da Grécia Antiga. Passou a dançar de pés descalços, vestindo apenas coloridas túnicas, uma vestimenta desestruturada e flexível, o que causou um escândalo para a conservadora mentalidade da época. Sua semelhança com as danças gregas podem ser conferidas através da comparação com antigas lápides gregas e as imagens de dançarinas que seguiram a linha de Duncan.

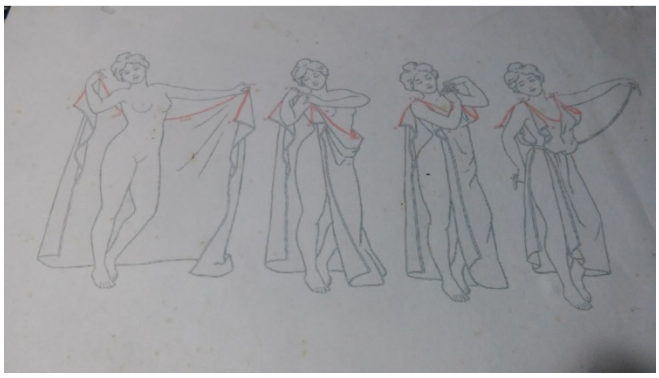
139

Duncan é assim uma artista em total conexão com as mudanças do séc. XX, "antenada" com as aspirações e os movimentos pela liberação feminina, e vai lançar a semente para as novas concepções da dança e do traje de cena, onde os membros se libertam e a criatividade aflora.

Busca na antiguidade a inspiração para suas concepções de figurino. O retangular é base para as construções gregas do traje; com eles eram confeccionados os tipos de *chíton* e *himatium*, drapeados com graça e criatividade usando para isso somente fíbulas (broches) e cordões. Apesar de conhecer a costura, os gregos preferiam assim, pois de uma mesma peça de tecido poderiam

[138] Momix em Momix Alchemi
[139] Isadora Duncan

exercitar a sua inventividade e criar vários tipos de *chítons*. Para os gregos, saber drapear bem uma roupa representava bom gosto, criatividade e inteligência. O exercício da criatividade era diário. A Grécia foi inspiradora para vários momentos históricos.



140

Nos momentos de rebelião e rompimento, quando são questionadas antigas estruturas, o corpo se solta, os membros desvencilham-se das amarras, expandem-se livres, as pernas e os braços ficam soltos e ágeis, a respiração fica fluente e liberta.

No século XX, muitas barreiras são transpostas e, no figurino em 1925, as saias encurtam até os joelhos, a roupa totalmente desestruturada cai sobre o corpo e membros. Arnold Hauser considera que o séc. XX só se iniciou realmente na década de vinte desse século.

1.4 - FENDAS e VOLUMES DA EXIBIÇÃO e SEDUCÃO - O PRINCÍPIO DA EXIBIÇÃO COMO SEDUÇÃO

A vestimenta se baseia num velho truque de, através de fendas, aberturas, volumes, ornamentos, acessórios, materiais e cores, chamar atenção sobre certas partes do corpo. Segundo Gilda de Mello e Souza, a moda começa realmente quando as roupas podem ser usadas num compromisso entre o exibicionismo e seu recalque. Duas tendências têm se manifestado: a de devassar o corpo e a de cobrir o corpo com disfarces. “Quando a curiosidade sexual se contém sob o puritanismo dos costumes de uma sociedade, a moda descobrirá meios sem ofender a moral reinante de satisfazer o impulso reprimido.” (Souza, 1987, p.25).

[140] Imagem apresentando como montar um quíton grego.

A roupa cobre o corpo, mas não deixa de acentuar suas características sexuais. O ritmo erótico consiste em mudar sucessivamente a atenção para cada parte do corpo, através de volumes, cores materiais e as partes do corpo expostas. Um grande número de acessórios colabora ativamente para manter essa tensão, associados a trejeitos e gestualidades atendendo aos interesses de cada momento e época entrando na dança da sedução. As joias, flores e adornos contribuem para essa intenção de valorizar as parte do corpo que despertam interesse. Podemos citar, ainda, a arte de arrumar o xale e de manusear o leque. A arte de manusear o leque é um capítulo à parte, constituído de um código complexo, criando uma linguagem de comunicação quanto à forma de abri-lo e fechá-lo, de se abanar e como posicioná-lo. As sombrinhas e lenços acompanham esses códigos de linguagem. Os chapéus, ornando os cabelos e emoldurando o rosto, as redinhas de tule sobre a face acentuam um tom de mistério. Mas os homens não ficam atrás, manifestando este poder através do uso de suas cartolas e bengalas.

A vestimenta feminina com o colo desnudo, a cintura apertada, a superposição de panos formando volumes acentuando os quadris ou as saias justas, vestidos mostrando os contornos femininos, as silhuetas em X reforçando o movimento do corpo feminino, os decotes deixando os peitos ou as costas desnudas, colos cobertos por rendas filigranadas, e tecidos translúcidos, as aberturas em formas de fendas, as aberturas através do tecido da veste, deixando ver os contornos do corpo ou a própria pele, saias que, encurtando, deixam as pernas expostas. Os volumes acentuando e levando a atenção para determinadas partes do corpo, assim como cores, materiais e acessórios. Os quadris valorizados pelas crinolinas e anquinhas e cinturas apertadas pelo espartilho quando o corpo está cuidadosamente coberto. Os diversos tipos de roupas íntimas usadas pelos séculos, os sutiãs valorizando e empinando os seios. O sutiã da metade do século vinte, em forma de cone, que mostravam seios empinados e pontudos por baixo das blusas femininas ajustadas, causando frisson nos cinéfilos do neorrealismo italiano, reinventado por Jean-Paul Gaultier para a Madona. As calças ajustadas para homens e mulheres, camiseta e calça jeans de James Dean, as camisetas de malha revelando os contornos da musculatura masculina, a camisa social masculina semiaberta, o terno, o cache sex do renascimento chamando atenção diretamente para a área erógena masculina, criam a acelerada magia da sedução. Aliás, o terno

é muito citado quanto à sedução pela pesquisadora Anne Hollander (1996) em *O Sexo e as Roupas*. É interessante observar essa peça de roupa, que, seguramente, pode ser colocada com outras significações, a partir do ponto de vista de uma sexualidade vigorosa.

O abandono do véu no renascimento, mantido pelas casadas e viúvas, era de grande apelo erótico. Não devemos esquecer que, por longo período, no Ocidente, as cabeças femininas estiveram cobertas por véus, em sinal de submissão a Deus e ao esposo e mostrar os cabelos era sinal de despudor. Mas, atendendo ao fluxo da necessidade de sedução, a moda vai encontrar subterfúgios para burlar tais proibições e obrigações. No gótico, criaram-se acessórios complexos de cabeça para usar o véu sem abrir mão do princípio da sedução e da ostentação.

Outro apelo erótico foram os decotes deixando o colo nu, e as grandes cavas sobre a veste feminina, chamadas pelos conservadores de 'janela do inferno', que deixavam revelar a silhueta feminina coberta por uma túnica ajustada ao corpo. Essas cavas eram amplas e podiam chegar até abaixo da cintura. A sensualidade era provocada pela combinação do ajustado da roupa de baixo, delineando a silhueta, e o vasado da veste de cima, chamando a atenção para o corpo, mostrando os contornos da silhueta. O que parece inconcebível para nós hoje em dia, tão habituados ao corpo desnudo, mas de grande apelo sexual naquela época. Mas, se atentarmos para o conceito de que um dos princípios de sedução é o fluxo constante de variação das partes do corpo expostas, das partes do corpo valorizados pela condução do olhar para determinadas áreas consideradas erógenas, através das formas, recortes, volumes, cores, materiais, texturas e ainda nos colocarmos no lugar do observado e observador, veremos que, mesmo hoje em dia, encontramos algum apelo. Este ponto de vista é interessante para nós criadores. Na década de sessenta, estes vasados, ou até as transparências, eram bem mais radicais, deixando ver o corpo nu através das transparências e vasados, como nas criações dos estilistas Rudi Gernreich, André Courrèges e Paco Rabane.

> *[...] as roupas da década de 60 estabelecem uma nova tendência. Duras e geométricas eram eróticas no quanto desnudavam (ou quase) o corpo: em meados da década, as saias chegavam à altura das coxas, os decotes se aprofundaram, ou as blusas eram transparentes. (Laver, 1989, p.263)*

141 142

Aliás, os decotes foram um dos maiores aliados da mulher para seduzir os parceiros, de forma que, no do período elisabetano, a rainha Elizabeth mandou abrir o rufo que, preso ao lado do decote, permitia deixar à mostra o colo, atendendo os anseios das mulheres que poderiam, assim, usar o rufo sem deixar de ser atraentes.

Os espartilhos também contribuíram para direcionar a atenção para essa parte desejada do corpo feminino. Apertando o abdome, levantava o busto, afunilava a cintura e aumentava o volume dos quadris. A respiração difícil provocava palpitações, tornando o colo bastante atraente. Os espartilhos são, ainda hoje em dia, uma peça fetiche e constantemente revisitada por estilistas.

O aumento exagerado do volume em determinadas partes do corpo servem ao intento de direcionar a visão a determinadas partes erógenas, e o século XIX nos dá inúmeros exemplos. Após o diretório no final do século XIX, quando, depois de muito tempo, a mulher se desnuda, usando vestidos fluidos inspirados na Grécia clássica, confeccionados com tecidos leves e transparentes, em que a sedução tem expressão na pureza e leveza pertencentes às ninfas, sobrevém uma onda de conservadorismo que vai se acirrando quanto mais se aproximava a metade do século XIX.

---

[141] André Courrèges, foto de Guégan, L'Officiel, setembro de 1967 Kyoto Costume Institute, vol. II, Taschen GmbH, Colônia, 2005,p.548.
[142] Veste feminina do período Gótico. (HAMILTON HILL e BUCKNEL, 1967, p.35).

A dificuldade da mulher desse período era a de conciliar a etiquetada da rígida moral com a sedução e, para suplantar as exigências sociais, cria-se um sistema de entregas parciais por intermédios de avanços e recuos nas relações de conquista. Durante o dia imperava o recato, com o corpo todo coberto completado pelo chapéu, mas, à noite, nos bailes e teatros, os vestidos mostravam o corpo através dos decotes e braços desnudos.

A crinolina, por mais estranho que pareça, era um elemento na arte de seduzir, através da oscilação ininterrupta provocada pelo andar. Aumentando as ancas em contraste com a fragilidade da cintura, representava a fertilidade feminina;mais tarde, na segunda metade do século, o volume se destaca para a parte posterior das ancas por uma série de arranjos. O ritmo erótico está levando a atenção para as partes que a vestimenta acentua e não a que desnuda. É no século XIX que observamos um particular interesse pelas ancas, e aí estão nosso ponto de interesse, os volumes. Costumo me ater em pensar na estranheza de hoje em dia ao usarmos esses volumes em nossas vestimentas, que choque não causaria! Costumo meditar nestes casos de paradoxos de vestimentas contemporâneas conjugadas com acessórios, e estruturas de outras épocas. Ou recriar silhuetas, estruturas e acessórios marcantes de épocas a partir de materiais e objetos que não fizessem parte daquele contexto, mas remeteriam à forma e à silhueta, levando a nossa a mente através de paralelismos e associações a reconhecê-las. Exercício interessante, muitas vezes recorridos por estilistas e figurinistas.

A partir do século XX o compromisso entre o exibicionismo e seu recalque, variando constantemente a porção da pele exposta, encontra uma expressão mais significativa no ritmo da moda. Quando determinadas partes do corpo ficam expostas por um determinado período vão gradativamente perdendo seu conteúdo emocional e de interesse, novas partes são valorizadas para que estes conteúdos eróticos sejam reavivados. O hábito causado pela exposição transforma regiões perturbadoras em regiões sem interesse; então, o fluxo de transformações se impõe, criando novas zonas que seduzam o olhar. Este fluxo da vestimenta é uma ferramenta eficaz para ser usado pelo performer para provocar, persuadir e seduzir.

> *O impulso de olhar e o desejo de ser olhado fundamenta-se, no entanto não somente na apreensão e na captação das imagens pelo olho, uma vez que estão carregadas de múltiplas possibilidades sensoriais; elas podem convocar os outros sentidos para que juntos também vejam a imagem.*
> *As contínuas ressemantizações do corpo procuram despertar curiosidade no outro para querer olha-lo. (Castilho, 2004, p.82)*

A partir do final do séc. XIX, e durante todo o séc. XX, mudanças aceleradas nos meios científicos e em vários campos do conhecimento vão refletir nas artes, provocando transformações, interferências e a interação entre as artes e os diversos setores do conhecimento, apoiadas pelas ferramentas de comunicação que se expandiram de forma frenética.

Todas essas reflexões nos mostram a importância da análise da forma tanto em termos plásticos e visuais como em termos conceituais, emocionais, sociais, históricos e afetivos, mas ainda insuficientes para formar o perfil de um criador do traje de cena. Torna-se relevante refletirmos sobre questões que abordem a história de encenação, dos estilos artísticos, as artes visuais, as expressões do século XX e repensarmos o que é figurino e a cena do ponto de vista dos participantes da construção da cena. No capítulo seguinte, um pequeno alinhavo e esboço, estarão sendo desenvolvidos a respeito dessas considerações.

CAPÍTULO 2 – ALINHAVANDO LINGUAGENS DE EXPRESSÃO

2.1 - PESPONTOS DA HISTÓRIA

> *Nenhuma forma teatral, nenhum antiteatro é tão novo que não tenha analogia com o passado O teatro como provocador. O teatro em crise. Nenhuma dessas questões ou problemas são especificamente modernas, todas surgiram no passado. (Berthold, 2014, prefácio)*

Segundo Patrice Pavis (2008), o figurino sempre existiu e é tão antigo quanto às representações ritualísticas. Nos primórdios da humanidade, já podemos observar representações de usos de ossos, peles, folhas, pelos, palhas, argila e pinturas corporais para as pessoas se caracterizarem. Acredita-se que o homo sapiens moderno tenha surgido por volta de 100.000 anos atrás e que os homens tenham sobrevivido por milênios como coletores e caçadores; é possível que homídeos africanos já tenham descoberto como usar o fogo há 500.000 anos e produzissem ferramentas rudimentares de pedra talhada. Segundo James Laver, as agulhas, feitas de ossos e espinhos, devem ter surgido por volta de 40.000 anos atrás e o uso de fibras têxteis por volta de 20.000 a 30.000 anos atrás, quando aprenderam a fazer fios longos e resistentes a partir de caules de plantas. Com isso, estava facilitado o transporte do que fosse possível e necessário, e ainda foi possível confeccionar saias de cordas franjadas. Segundo Patrice Rief Anawalt (2011), o primeiro indício encontrado de tecido da Mesopotâmia em 7.000 AC, foram duas pelotas de argila com impressões têxteis.

> *O teatro do homem primitivo assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles os seus misteriosos poderes e magias, conjuração e metamorfose - dos encantamentos da caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças e colheitas dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (Berthold, 2014, p.2)*

Segundo Margot Berthold (2014), pode-se tentar ter uma concepção do teatro chamado primitivo através de tribos aborígenes que tenham pouco contado com outras culturas, através de pinturas em cavernas pré-históricas e entalhes em pedras e ossos; e danças, mímicas e costumes populares que persistem até hoje. Acrescento, também, através de povos originários que mantenham preservados aspectos de sua cultura ancestral, apesar de ter um contato mais intenso com outros universos.

> *A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (Berthold, 2014, p.1)*

O figurino teatral no Ocidente, até o Realismo e o Naturalismo, não tinham uma preocupação de reconstituição de época, apesar de haver o figurino para teatro em que não se levava em consideração questões de época e lugar, fenômeno este observado também nas outras artes como a pintura e a escultura, onde as Virgens Marias e a Sagrada Família renascentistas e barrocas vestiam-se à moda da época e do local do artista. Mesmo na *commedia dell'arte,* em que havia um figurino com códigos característicos e específicos para cada personagem, os figurinos do Pantaleão, do Doutor e do Capitão, apesar de atenderem aos códigos das vestimentas dos personagens, seguiam as silhuetas da moda das vestes da época da montagem e da apresentação. Os enamorados vestiam-se totalmente à maneira das modas da época da encenação. Os *Zannis* e as Colombinas, *Franchesquinas*, logo, os serviçais, mudavam seguindo mais a estilização conferida a aquele personagem, devido ao fato de as classes populares, principalmente do campo, possuírem uma indumentária mais atemporal. Assim foi com a roupa do *Arlechino:* inicialmente remendada com pedaços de tecidos representando a pobreza do personagem, passa a ser estilizada numa veste confeccionada de losangos coloridos.

Dos Mistérios ao teatro Elizabethano, não havia uma preocupação com veracidade histórica das vestimentas dos personagens de sua época, e os atores vestiam-se obedecendo aos ditames da moda vigente na corte. Cleópatra podia se apresentar vestida como Elizabeth I. Os figurinos eram luxuosos e as companhias

tinham altos gastos com a indumentária teatral. E, como os atores ficavam tão próximos ao público que tocavam nas vestimentas, sentindo os tecidos e as ornamentações, as companhias faziam de tudo para não decepcionar o público. Fazendo um adendo, lembramos que até o início do século XX, o público ia ao teatro também para observar o guarda-roupa das atrizes. Levando em conta que o palco elisabetano era despojado quanto aos cenários, cabia ao ator a função de preenchê-lo, e logo o figurino colaborava nessa necessidade, principalmente porque as vestes da corte, do final do século XVI, que eram muito volumosas, prestavam-se a cumprir essa função.

Durante o século XVIII, continuam os mesmos parâmetros dos séculos anteriores quanto à elaboração do figurino de cena. Os atores, geralmente, ganhavam de seus protetores da corte os luxuosos trajes e tinham mais interesse na ostentação, exibindo a riqueza de seus trajes e adornos. Só na metade do século XVIII, a partir de alguns reformadores da cena como Diderot e Voltaire, aproximando-se da intenção de uma estética mais realista, começa o figurino a procurar identificar a personagem, ainda de forma limitada, usando os signos mais característicos.

A pesquisa e a reconstituição histórica do figurino, a construção da personagem tendo também o traje cena como elemento importante, é um advento que vem a surgir no final do século XIX com o Realismo e o Naturalismo.

> Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a segunda pele do ator [...] O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se muito tempo com simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica as suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe a serviço de efeitos de amplificação de simplificação e de abstração e de legibilidade. (Pavis, 2015, p.168)

A pesquisa histórica é fundamental na construção do figurino, pois, através dos estudos, é possível reproduzir e reconstruir a indumentária referente ao

período retratado no enredo. Para além da pesquisa, pretendem transpor para a veste a arte, os valores e o comportamento de determinada época, sendo, portanto, uma forma de contextualizar temporalmente o espetáculo para o público. O conhecimento dos aspectos tanto históricos quanto comportamentais é indispensável, tanto para o figurinista quanto para atores, encenadores e outros profissionais. Inclusive, a partir da pesquisa, podemos resignificar as silhuetas, as formas, os volumes, os materiais e as cores, atendendo às propostas da cena.

Em depoimentos para Rosane Muniz (2004), alguns profissionais, de diversas áreas de atuação envolvidos com a cena, apresentam algumas de suas concepções a respeito da importância da pesquisa para "o fazer" teatral.

Marcos Nanini pensa que a pesquisa é de suma importância para os atores e figurinistas, tornando o profissional mais criativo. E que, apesar de o talento contribuir muito, o figurinista deve buscar informações em vários campos. Para ele, a importância do figurino e do figurinista para o intérprete é muito grande; o figurino vai dar vários subsídios para a construção da personagem: o modo de andar, de sentar. Sendo o traje o elemento mais próximo da criação do ator, o comportamento da personagem vem aos poucos com a roupa. Assim, poderíamos pensar uma história dos gestos, do olhar dentro e fora do teatro como um elemento das teatralidades.

Bárbara Heliodora, em comentários para Rosane Muniz, reclama da falta de referência da pesquisa no Brasil e já observou vários enganos devido a pouca atenção à pesquisa. Expõe que o figurino condiciona a interpretação, lembrando que o ator deve ter em mente que uma mulher vitoriana com espartilho senta de um modo totalmente diferente de uma mulher usando jeans. Isso reforça a importância da pesquisa de figurino para a construção da gestualidade da personagem pelo ator. Ela comenta sobre o uso de materiais e, no caso, um tecido totalmente diverso de determinada época histórica pode produzir um efeito plástico semelhante; ela cita, como exemplo, um tecido de toalha empregado na confecção dos figurinos numa montagem de Ricardo III, a que assistiu na Alemanha, que dava um peso medieval aos figurinos. Assim, podemos considerar que a pesquisa de materiais é relevante; mesmos os materiais estranhos às épocas representadas podem ser investigados e apresentarem resultados satisfatórios.

Para Sábato Magaldi, a pesquisa é fundamental para que a projeto de criação do figurino seja coerente com a proposta do espetáculo, mas não lhe agrada

que o traje de cena seja uma mera representação de época, uma simples cópia de uma indumentária de época. E, para ele, a reconstituição arqueológica não interessa ao teatro.

Guzik, segundo Rosane Muniz, recomenda cuidado com os aviamentos, para que não comprometam o momento representado, principalmente nas propostas de reconstituições de época. E caso seja impossível deixar de usar aviamentos contemporâneos em roupas de época, que se procure disfarçá-los. Penso que esta observação é importante e faz parte da investigação do procedimento de confecção de figurino. Completo que o uso de aviamentos contemporâneos em trajes de época passa, por vezes, pela dificuldade de se encontrar soluções que facilitem as trocas de roupa, mas o interessante é investigar soluções construtivas que proporcionema ultrapassagem dessas limitações; e a solução faz parte da pesquisa.

Segundo Macksen Luiz, o figurinista não pode desenvolver um traje de cena se não souber o básico da história da indumentária, como as pessoas se vestiam nas diversas épocas e lugares;; por isso, ele atenta para a importância da pesquisa histórica em indumentária. E podemos incluir também, e não ignorar, a história do comportamento, do teatro e das linguagens de encenação. .

Podemos acrescentar que a pesquisa para o traje de cena envolve não só as vestes e os acessórios de cada período, mas uma gama de informações que contribuirão para imaginar e desenvolver a proposta de criação. O que passa pela construção, incluindo a modelagem e os aviamentos, a palheta cromática, a gestualidade, os comportamentos, a pesquisa de materiais, assim como os movimentos artísticos dos períodos e as expressões propostas pelo projeto, fazendo uso não só da pesquisa teórica e textual, mas sendo de grande valia a observação e a leitura das diversas fontes iconográficas, reconhecendo seus códigos e símbolos, não só para as montagens que impliquem em uma reconstituição histórica, mas também para outras formas de expressões.

É importante conhecer a história do traje e dos fatores que geraram o seu surgimento, os efeitos que provocaram nos indivíduos e grupos humanos. Reconhecer seus códigos e símbolos, inclusive desenvolvendo uma pesquisa iconográfica apurada, aprendendo a ler a forma e os símbolos nas imagens. Reconhecer os códigos de representação conforme as épocas, relacionando-os com os diversos contextos, desenvolvendo condições de reaplicá-los em outras

expressões que ultrapassem o momento histórico, sem perder a sua força simbólica, inclusive ampliando sua potência. Relacionar e transpor intencionalmente formas, cores, materiais e objetos estranhos àqueles usadas no do traje histórico, para compor o traje de cena, mas que tenham uma ligação formal e ou conceitual com a proposta. Ou, ainda, aplicar, utilizar elementos dos trajes históricos como: acessórios, materiais, formas, cores, silhuetas, ressignificando-os, recontextualizando-os, ampliando sua expressão simbólica e conceitual, pode trazer resultados expressivos e inusitados para a criação do conjunto da cena. Esse é um recurso utilizado por estilistas e figurinistas contemporâneos, ampliando a carga expressiva e simbólica do figurino e reforçando a proposta.

> *As chamadas artes visuais não distribuíram mais um suposto duplo da realidade aparente (de fato nunca o fizeram) uma reconfortante e gratificante doação de prazer que ratificasse a plenitude da Nossa Visão. Ao contrário empenhava-se em dissolvê-la, questionar o próprio visível, denunciar a sua fragilidade. (Brito, 1980, p.202, O Moderno e o Contemporâneo - o novo e o outro novo)*

Como evoca Ronaldo Brito, a obra de arte, antes obrigada a ser única, é convocada a ser múltipla. Ao mesmo tempo, a ilusão de uma reconstituição de época, de recriação de uma realidade também se mostra uma tarefa impossível, por mais que nos esforcemos para chegar ao que seria um determinado costume, sempre é uma tarefa inglória. Caso acreditemos como verdade, toda a restauração e reconstituição estão vinculadas a um ponto de vista, atendendo às linguagens subjetivas e aos parâmetros da época em que está sendo remontada e somam-se a isso as condições técnicas e materiais que estão disponíveis para a realização da tarefa.

As fontes iconográficas dispostas em pranchas de referências é um recurso utilizado por vários designers de figurino, com a intenção de comunicação com a toda equipe envolvida na criação, desde os diretores, encenadores, atores e técnicos, com o possível objetivo de orientar os processos de criação do traje de cena quanto à proposta, à palheta cromática, aos materiais, às vestes, que, conforme a seleção e disposição das imagens, vão remeter a um caminho a ser desenvolvido.

Outra ferramenta interessante no início do processo de criação, juntos com as pranchas, são os tipos de caixas de criação, onde atores e outros membros da equipe recolhem materiais, objetos, elementos que possam contribuir para a criação da personagem.

143

2.2 - PONTUANDO AS EXPRESSÔES DO SÈCULO XX

> *A história adequada ao trabalho em história do teatro só pode ser aquela proposta em sintonia com o conceito de moderno, condição que privilegia o reconhecimento da encenação como dinâmica poética fundante do fato teatral (Brandão, 2002, p. 4.)*

A história do teatro é, também, a história dos vários processos e procedimentos de criação, dos vários componentes da cena e, no caso que interessa aqui, neste estudo, dos vários elementos que compõe o figurino, as intenções construtivas, plásticas, poéticas e conceituais que nortearam a criação do traje de cena e suas implicações na atualidade

O século XX, em especial, trouxe elementos externos ao teatro que influenciaram e possibilitaram experiências transformadoras no campo do corpo, do estudo da mente, das linguagens da encenação e das artes. A psicologia, a física, a

143 Caixas de criação de Jaciara e Marcelli Maia Santos. Exercício proposto por Teresa Devulsky para a Disciplina de Indumentária. As caixas proporcionam a coleta de figuras bidimensionais e também de objetos tridimensionais, odores e texturas que fazem parte das memórias afetivas do performer. Faz parte do trabalho criar o figurino, a partir das referências coletadas, com peças do acervo e ou pessoais e elaborar fotografias desses figurinos.

matemática, a filosofia, as novas tecnologias, os meios de comunicação, as novas necessidades e preocupações com o planeta e a ecologia cada vez contribuem de forma mais significativa para a arte teatral.

Segundo Viana (2012, p.10) "O traje de cena, importante elo de comunicação entre o performer e o receptor, traz elementos da antropologia, da etnologia, das artes plásticas e cênicas, da moda, da arquitetura, do design", e ainda das linguagens de encenação, da linguagem corporal, dos gestos, dos olhares e toda a simbologia e conceitos envolvidos em todos esses campos; por isso, é importante o conhecimento de todas essas histórias que constituem esse fazer teatral. Atendendo às preocupações contemporâneas com o planeta, cada vez mais os materiais recicláveis estão fazendo parte das propostas de criação de figurino de espetáculo.

> *Com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas do século, a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderiam mais defini-la ou qualifica-la a priori. Seguindo um movimento paralelo ao da ciência-e até a própria realidade com o afluxo das massas – a arte tornou-se Estranha. A sua aparência mesma mostrava-se oposta ao mundo das aparências, com o qual sempre esteve (problematicamente) ligada. A modernidade apresentava de início um sentido manifestamente liberatório, caracterizava-se pela disponibilidade absoluta, parecia possível fazer tudo, com tudo, em qualquer direção [...]A liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades era sobretudo uma revolta, um desejo crítico frente as coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito que não reconhecia mais o mundo como tal. (Brito, 1980, p.202 o Moderno e o Contemporâneo - o novo e o outro novo)*

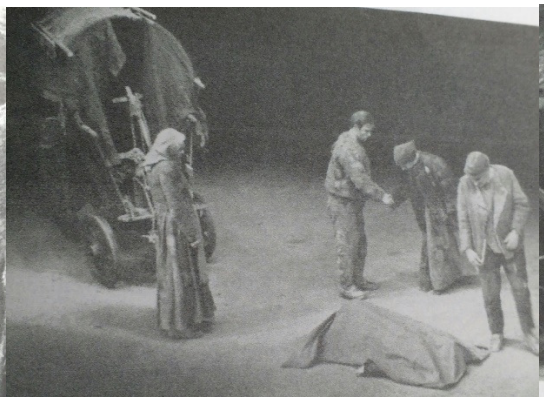
Não só as ciências mais estabelecidas como a matemática, tão presente nos trabalhos de vanguarda na criação dos trajes da Bauhaus, contribuem para "o fazer teatral" durante o século, mas também filosofias provindas do oriente como yoga e meditação. A luz elétrica vai mudar completamente as preocupações do fazer teatral. Gordon Craig aponta para o teatro moderno uma encenação que tenha uma unidade entre todos os elementos: luz, cenários, os trajes, a pintura, que revelam climas emocionais regidos pelo trabalho do encenador. A busca do figurino universal o leva aos figurinos de inspiração grega de linhas retas e longas que permitiam a

ligação quase física do ator com o cenário. Ao criar figurinos de linhas alongadas, como, por exemplo, longas caudas, proporcionavam a ideia de continuidade da figura que se desloca. O critério não é a beleza da roupa, mas a adequação do traje de cena e a busca da linha essencial. Stanislavski (1863-1932) atravessou diversos momentos históricos do teatro; do realismo da montagem da peça Czar Fiodor Ivánnovitch (1898) às transformações cênicas de Bodas de Fígaro (1927) quando o que passou a interessar foi o aspecto da teatralidade do traje de cena e sua capacidade de emocionar, não se preocupando mais com a necessidade de reconstituição precisa da vestimenta. No expressionismo, este distanciamento da apresentação de uma realidade física se acentua; a maquiagem é carregada e os traços faciais se transformam em máscara, não diferencia psicologicamente, apresenta arquétipos. A pintura representativa do período é O Grito (1893) de Munch. Antonin Artaud (1896-1948), que buscava integrar o figurino à ação; rejeitou a moda em vigor em busca da não identificação da vestimenta do público com a dos atores em cena. Para Artaud o figurino de teatro é um indispensável instrumento ritual do ator, que, através da solenidade e do 'hieratismo' poderia imprimir seu 'duplo'; um traje que busque o arquétipo no rito teatral; o figurino teatral é como uma vestimenta cerimonial, um objeto imantado, um signo sagrado capaz de aumentar os poderes mágicos do ator, desenvolvendo o teatro e o traje de cena em sua destinação primitiva, e resgatando seu aspecto religioso e metafísico. Segundo Pavis (2015, p.17), havia em Artaud "num desejo de retorno às fontes, uma nostalgia das origens, numa comparação com culturas distantes da cultura ocidental." Bertold Brecht (1898-1956) - o corpo do ator passa a ser a razão principal para a criação do figurino; ele tinha uma grande preocupação com o traje de cena e a encenação é vista como um todo, sendo dada importância para os signos nos elementos que constituem o traje. O figurino é considerado o primeiro elemento de contato entre o palco e a plateia, sua função é comunicar. Temos, como exemplo, a colher no peito da Mãe Coragem, que simboliza a própria fome e a necessidade imperiosa de alimentação. Há uma preocupação com relação aos materiais que são feitos, os trajes, os tecidos e os materiais rústicos e naturais como algodão, linho e lã. Os trajes devem chegar à cena com uma história pré-estabelecida, uma roupa usada com ar de já ter sido vivenciada e, caso seja nova, deve passar por um processo de tratamento e envelhecimento. Os objetos são preparados e tratados para entrar em

cena. O traje, para Brecht, deve falar da memória, dos sofrimentos, das misérias e das lutas vividas. Para Teo Otto[144], que trabalhou com Brecht em várias montagens, depois da saída de Caspar Neher[145], o designer do palco, que na época era considerado como um decorador de cena, deve ter pleno conhecimento do seu ofício. Saber usar as potencialidades da cor, da linha, superfície, volume, densidade, luz e sombra. Deve ter especial atenção com os materiais, verificando o seu valor sensorial, aspereza, brilho, leveza, transparência, e, ainda, conseguir um bom desempenho com meios técnicos mais simples.

No trabalho de Caspar Neher, a troca entre os atores e o cenógrafo acontece de forma efetiva, o cenário sendo projetado procurando atender às necessidades dos atores em cena. Brecht procurava a síntese, o essencial da encenação e, com isso, buscava um palco livre do que não era necessário. Para Neher, todos os objetos de cena têm importância e devem ser cuidadosamente tratados. Cenários, figurino, adereços devem ter as marcas do personagem deixadas pelas suas histórias e vivências. Considera que deva-se procurar que os adereços sejam autênticos, as peças sejam escolhidas por sua força da veracidade, para serem colocadas na mão dos atores. A escolha dos materiais das vestes recai nos tecidos de fibras naturais, com texturas por vezes rústicas e o uso do couro. Ele dá especial atenção à palheta cromática, trabalhando os vários tons da mesma cor. Tudo o que é usado é importante e essencial para a encenação, abolindo-se o supérfluo. Para o tratamento dos figurinos de *Die Mutter*, figurinos que foram considerados a base para o figurino de Mãe Coragem, e de outras montagens do *Berline*r Ensemble, as peças do vestuário foram chamuscadas, trabalhadas com um aparelho de pirogravura para se obter uma coloração antiga e, depois, raspadas com lâminas de barbear. Os tecidos foram rasgados por escovas de aço e depois esfregados com grafite e pó de ferro. Foram manchados com cera, esmalte e graxa. Rasgavam-se os tecidos, furavam-nos, cerziam, remendavam trabalhavam com tintas, pincéis.

[144] Teo Otto-cenógrafo e figurinista que trabalhou com Brecht, no lugar de Caspar Neher, depois que Brecht deixa Berlim, devido à guerra e se refugia na Escandinávia.
[145] Caspar Neher – cenógrafo e figurinista que trabalhou com Brecht, antes do diretor do Berliner Ensemble se refugiar na Escandinávia.



146 147 148 149

Conhecer a história do teatro, as propostas de encenação, assim como as expressões artísticas, fazendo entrecruzamento entre elas, ilumina significativamente as referências expressivas contemporâneas e contribue para facilitar a comunicação entre os elementos da equipe de criação, figurino ator e receptor.

Além da falta de bibliografia voltada para o figurino teatral, tanto do ponto de vista histórico quanto do de procedimentos de criação, sabe-se, também, que estas questões são acrescidas da dificuldade de se reconhecer e analisar as encenações, devido à diversidade e multiplicidade de expressões contemporâneas, principalmente a partir da década de setenta, e ampliando-se esta complexidade na década de oitenta, quando várias áreas, mídias e expressões contribuem e participam dos processos de encenação, eliminando-se as fronteiras entre teatro, *performance*, meios áudio visuais, dança, música, artes plásticas, etc.

2.3 - O QUE É O FIGURINO

Segundo Gerard Betton, o estilo do figurino pode ser classificado em três categorias; figurino realista, comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época com reconstituição histórica; para-realista, quando o figurino inspira-se na

[146]Mãe Coragem de Brecht ,figurinos de Teo Otto. Figurinos confeccionados com tecidos rústicos e envelhecidos .(Viana,2010,p.210)
[147]Mãe Coragem de Brecht .Foto de Cena. Figurinos de Teo Otto. Tratamento do figurino para dar a impressão de uso e sujeira, o traje precisa ter história, ter vivência .Rusticidade dos tecidos envelhecimento das roupas-(Viana,2010,p.211)
[148]Mãe Coragem de Brecht ,figurinos de Teo Otto, atriz Helene Weigel. Envelhecimento das roupas e a colher no peito da personagem(Viana,2010,p.208)
[149] Mãe Coragem de Brecht ,figurinos de Teo Otto. Figurinos confeccionados com tecidos rústico e envelhecidos .(Viana,2010,p.210)

moda da época; e simbólico, quando a exatidão histórica perde a importância e cede espaço para a função de traduzir simbolicamente caracteres, estados da alma ou, ainda, criar efeitos dramáticos, poéticos, conceituais ou psicológicos.

O ponto de vista dos criadores pode nos apresentar alguns processos de criação percorridos por eles. O depoimento de Vanessa Redgrave é muito interessante.

> *Ela estava interpretando Próspero, no espetáculo Tempestade, quando da apresentação de Romeu e Julieta , do Grupo Galpão, na Inglaterra e falou que gostaria de vestir a roupa de nossos atores, porque sentia que o inglês não sabia mais fazer uma roupa absolutamente teatral, de traços fanfarrões, de festa como a que vestia o Grupo Galpão. E ela perguntava o porquê dos ingleses conseguirem reproduzir tecidos, mas não a improvisação a liberdade desta indumentária, o modo de fazer os personagens sobre a perna de pau e fazer acreditar que era Romeu e Julieta no século XVI. (Muniz, 2004, p. 190.)*

Para o diretor de teatro Gabriel Vilela, e de acordo com as declarações de Dalmir Pereira (2012), o traje está ligado ao pensamento e à evolução da humanidade, é repleto de símbolos e arquétipos, que são impressos no traje de cena e que chegam ao público antes da palavra, pelo sentido da visão. Gabriel Villela mantém uma estreita relação com a cultura popular e a religiosidade integrada às influências do barroco mineiro. Todas estas questões são materializadas nas montagens de Vilela, como um rito teatral onde se observa o figurino como um elemento importante e poético, trazendo aspectos da indumentária ritualística e do sublime amplificando as influências religiosas e culturais populares referidas anteriormente. Continuando, o seu processo de direção está particularmente ligado ao processo de criação visual do figurino através de uma investigação da sintonia da pele do corpo do ator com a pele da personagem. Esta referência ao figurino como pele e epiderme da personagem e do ator, reproduzem os conceitos de Tairov e Pavis para o figurino de cena. É muito potente na declaração contida no texto de Dalmir Pereira quando, poeticamente, declara, falando de Gabriel Vilela, que, para o diretor, “[...] o figurino é matéria que veste a alma da personagem no palco.” (Pereira, 2012, p.238)

Em entrevista para o link De Volta para Casa, divulgando a estreia da montagem de Tempestade, de Shakespeare, discorre sobre os cuidados que norteiam o trabalho de figurino e a importância da intimidade do ator com isso.

> *[,..]criar um suporte técnico e artístico para quando o ator entrar no nosso atelier estar em contato com projeto de cenário, figurino, adereços, iluminação ,de tudo aquilo que envolve a criação total do espetáculo mas envolvidos diretamente com elementos e não com o papel, um croqui. Porque pela minha própria experiência há muitos anos nesta área eu concluí que muitas vezes quando chegam os figurinos feitos lá longe, distante do cotidiano do ator ele veste aquilo, ao invés de estar vestindo uma indumentária, um conceito, um estilo ele vai fantasiado porque não teve tempo de dialogar, não teve diálogo com o corpo dele, o rosto dele, o olhar dele, com o pano ,com o tecido e com o estilo.(20-08-2015)*[150]

Kalma Murtinho começou a trabalhar nos anos 50, quando o teatro ainda não tinha funções definidas, principalmente na área de figurino. Ainda quando atriz, foi solicitada para criar os figurinos da primeira montagem do Tablado, por Maria Clara Machado, de quem era amiga. Mas, como Beth Filipecki expõe, foi ela uma profissional que deu visibilidade ao trabalho de figurinista, devido à sua capacidade profissional, que unia vários elementos envolvendo conhecimentos teóricos e práticos na área do figurino histórico e teatral e a facilidade de lidar com os materiais, misturando tecidos e peças num mesmo traje. EM 1952, quando da montagem do espetáculo A Escola de Viúvas, de Jean Cocteau, acabou criando também o figurino. Trabalhou no TBC, a convite de Gianni Ratto, e foi premiada e reconhecida como figurinista. “Cada figurino que faço é como uma caixa de Pandora. Tira a tampa e sai um mundo mágico dali.”(Muniz, 2004, p. 86).

De acordo com Beth Filipecki, que trabalhou por longo tempo com Kalma Murtinho, a figurinista era uma conhecedora dos materiais, dominava os seus usos e os aplicava “magistralmente” Comenta a importância dada por Kalma às etiquetas das épocas, ao ato de manusear os adereços e ao de como se portar com a vestimenta. Exemplifica como o gesto praticado pelos homens, ao jogarem as luvas

[150] Site do De Volta para casa em entrevista em 20/08/2015, sobre a estreia de A Tempestade de Shakespeare, direção de Gabriel Villela, no Teatro Tucarena em Perdizes S.P.(culturafm.cmais.com.br/de-volta-pra-casa-/útima-peça-de-shakespeare-a-tempestade-e-encenada-no-teatro-tucarena-são-paulo)visualizada em 15/01/2017

dentro da cartola, pertencia ao gestual e etiqueta da época. Cita a importância dada por esta figurinista aos acessórios, e à dificuldade de algumas pessoas em valorizarem essas peças.

> *[...] misturava peças de diferentes procedências com extremo bom gosto e propriedade para a cena. Ela dominava os materiais e tinha bom gosto para misturar magistralmente peças de diferentes procedências. Além disso, garimpava preciosidades como ninguém, pois tinha vasto conhecimento do assunto. Não se cansava de percorrer as ruas da cidade pesquisando acervos, ia dos melhores antiquários aos mais insignificantes brechós. Sua reserva técnica era conhecida, porque guardava todos os projetos feitos, e sua biblioteca era riquíssima. Trabalhávamos sempre com livros de indumentária e com obras raras colhidas em suas viagens pelo mundo. Uma verdadeira coleção iconográfica, transbordando cores, texturas e formas: objetos de artesanato latino-americano (com destaque para os brasileiros e peruanos) e pré-colombiano, além de adornos coloridos, fios e tramas. Gravuras, pinturas, desenhos e livros com dedicatórias e agradecimentos refletiam o talento dessa profissional inovadora e incansável que produzia três, quatro peças concomitantemente. É preciso acrescentar que Kalma era tão exigente na execução dos figurinos quanto em sua criação, pois sabia muito bem que um figurino desleixado ou mal-acabado prejudicava todo o espetáculo. Com ela também aprendi que o mais difícil na roupa de época são os acessórios, bengalas, luvas, como usar, onde deixar". (Filipecki, 2016,p.18)*

Hélio Eichbauer seleciona o material teórico e o iconográfico que possam contribuir para a pesquisa e o projeto de criação que, no caso do figurino, também inclui material fornecido pelos atores, assim como desenhos, objetos, registros diversos além de suas próprias anotações. Seu trabalho de criação envolve diretamente o desenho. Estuda o autor, o texto e suas relações com a literatura e as rubricas do texto que considera relevantes para a criação do figurino das personagens. Somente depois de transcorrer essas etapas de pesquisa e investigação é que desenvolve os desenhos e o projeto definitivo. Para a montagem do "Oficina" para "*O Rei da Vela" em 1967*, de Oswald de Andrade, (escrito em 1933 e publicado em 1937), a colaboração dos atores e as rubricas do texto foram importantes e significativas para a criação do figurino. O diálogo com o diretor, atores e equipe prossegue durante todo o processo de criação e construção da

montagem dos cenários e da confecção dos figurinos. Eichbauer foi professor de várias instituições de ensino, inclusive da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Escola de Teatro da UNIRIO e do Parque Laje. Muitos de seus alunos comentam que sua sala de aula era um laboratório de artes pásticas, arquitetura, cenografia, figurino, filosofia, literatura e música.

Daniela Thomas, cenógrafa e figurinista, desenvolveu seus primeiros trabalhos para as direções de Gerald Thomas. De acordo com Dalmir Pereira(2012), a cenografia e o figurino, para Daniela Thomas, devem estar em conexão como elementos de um mesmo projeto e tem por princípio, em suas criações, a ”unidade entre a postura do ator, a iluminação e o cenário na busca pela sensação do sublime”(Pereira, 2012, p.227) Para seus projetos de criação, a conceituação do trabalho é valorizada e priorizada; a partir dessa etapa, desenvolve os processos e procedimentos de criação e, para isso, adota um livro ou um caderno de registro, onde são anexadas iconografias, desenhos e as referências visuais recolhidas para as personagens.

Para a figurinista, Beth Filipecki, o figurino tem um papel peculiar por ser o elemento que traduz a personagem de forma imediata para o público, que não apenas veste a personagem, ou seja, sua função não é meramente decorativa. “Para mim, a *mise en scène* deve ser uma combinação harmoniosa de gestos (alma da atuação), palavras (corpo da dramaturgia), movimentos e ritmos na linha de cores (essência da cenografia e do figurino).” Segundo a figurinista, é uma verdade simbólica, que está na base de toda a vida, no que diz respeito aos personagens. Completa que a arte contemporânea é marcada pela diversidade e pela interdisciplinaridade; por isso, há que se inventar figurinos que sejam simbólicos e que evoquem personagens através de seu corte e cor.

Patrice Pavis, assevera que todo o trabalho coletivo na encenação é a execução de um ritual. Trata-se de um ato sagrado, um acontecimento único, uma ação inimitável ou de uma performance única no desejo de tornar visível o invisível; um conjunto de ações humanas que funcionam, antes de tudo, num nível simbólico. Neste sentido, o aspecto ritual da indumentária é caracterizado por sua conotação cênica, que vai além da função do ato de se vestir apenas como uma proteção, ornamento ou cobertura. O traje se liberta do real e do decorativo na intenção de uma referência estético-simbólica. Considera o figurino como o primeiro contato do

espectador com o ator e a personagem; e, ainda, coloca que é tão difícil analisar o impacto do figurino sobre a representação, quanto é fácil descrever uma roupa. “O figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda ao outro a encontrar sua identidade” (Pavis,2008p.164,165).

Aqui, podemos atentar para este ponto, observando que o figurino só passa ser o que é depois de vestido pelo ator, depois que esse corpo mexe com o figurino, transformando-o em outra forma, dando-lhe outra expressão, completando sua composição, expandindo e recriando suas formas e significados através do movimento.

Para Pavis, o figurino preenche o espaço e constitui o próprio espaço, valoriza o corpo e seus deslocamentos; é uma continuação do corpo do ator, materializa um ritmo, uma extensão do movimento, participando da ação colado à pele do ator; estende o movimento e ainda interage com a luz, expandindo e interferindo nas intensidades luminosas. “O figurino é muitas vezes um cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator” (Pavis, 2008, p.165)

Ariane Mnouchkine, diretora da companhia francesa Théâtre du Soleil, de acordo com o apresentado por Viana (2010), fornece, aos atores e à equipe, material iconográfico, bibliografias, pesquisas variadas para orientar na construção da cena. Apresenta as direções iniciais para a construção do figurino, com as personagens ainda em processo de criação. Busca a colaboração de todo o grupo para o desenvolvimento do espetáculo. Os atores têm acesso à sala de costura. Durante o processo, eles têm, a seu dispor, as costureiras, muitos tecidos, roupas de brechó ou figurinos já usados em outras montagens, assim como figurinos de época adquiridos que vão sendo utilizados durante os ensaios e fornecem as diretrizes para a concepção final do figurino após a aprovação de Mnouchkine. Os atores vivenciam as roupas que lhes são oferecidas, criam as superposições de vestes, pesquisam os movimentos estimulados pelos trajes, a dança dos tecidos resultantes das ações do corpo e do figurino, surgidos através do movimento, dos materiais, do peso, do som, das texturas desses figurinos. Assim, mantêm esses volumes e silhuetas na criação final, e ainda aproveitam os efeitos conseguidos pelo movimento dos tecidos e vestimentas e acessórios. Parte-se para a criação final do

figurino levando em conta tudo o que foi experimentado, em consonância com a pesquisa, estímulos e as propostas apresentadas por Mnouchkine, inclusive através da pesquisa iconográfica.

151

152

153

154

155

156

Vale ouvir José Dias, cenógrafo, com várias premiações, e tendo algumas incursões como figurinista, Professor Doutor da UNIRIO e UFRJ, em entrevista para esta pesquisa.

> *Figurinista é aquele que cria, desenha os figurinos orienta e acompanha a feitura dos trajes do espetáculo, seja teatral, televisivo, cinematográfico, show e outros. Deve ter conhecimento de desenho, moda, estilo, corte ,*

[151] Coro de Agamenon ,Théâtre du Soleil.(Viana ,2010,p.240).
[152]Clitemnestra em Agamenon,Théâtre du Soleil.(Viana ,2010,p.248).
[153] Coro de Efigênia em Aulis, Théâtre du Soleil.(Viana ,2010,p.239).
[154] "Cena do espetáculo Henrique IV ,no Théâtre du Soleil, em1984, Direção de A.Mnouckhine)." (Viana ,2010,p.269)
[155] "George Bigot na sala de figurinos do Théâtre du Soleil, durante o ciclo de Shakeaspere,1982"(Viana,2010,p.267)
[156] "Cena do espetáculo Noite de Reis, no Théâtre du Soleil, em1982, Direção A. Mnouchkine." (Viana,2010,p.268).

> *montagem e costura, pois criará o que chamamos de "segunda pele do ator"(palavra de Tairov, no começo do século XX). Profissional responsável que, através da vestimenta criada, determina o perfil psicológico, político, a profissão, situação social e econômica da personagem, transmitindo a época, e a situação dramática do espaço cênico.*
>
> *Cabe a ele definir materiais, formas, corte e também cores, não somente em relação a outros figurinos das personagens, como também a paleta de cor da cenografia, sempre identificando a relação dos figurinos do interior da cena, como exterior.*
>
> *Um dado importante é que cabe ao figurinista, conforme a época, orientar o ator em relação à utilização do figurino quanto à postura em relação à época, quanto à movimentação, gestos, etc. Deve haver uma interação com a representação, facilitando a movimentação do ator, criando uma relação de ajuda à compreensão para um espetáculo.*
>
> *Cabe a ele entrosar-se com o cenógrafo para que trabalhem juntos para uma harmonia em termos de encenação, respondendo através dos figurinos, integrando-se ao conjunto, e, através da sua riqueza, confere ao todo, ao espetáculo em si, uma linguagem que se identifique com a dramaturgia, direção, cenografia e iluminação, servindo não só ao ator, mas ao espetáculo em seu todo.(Dias, 2018- em depoimento para esta pesquisa)*

O diretor e encenador Professor Doutor do Departamento de Direção da Escola de Teatro da UNIRIO, Renato Icarahy, faz uma reflexão sobre as questões aqui apresentadas. A intenção é incluir os pontos de vista dos encenadores, que também exercessem a função de mestre, de forma a poder opinar quanto às questões abordadas nessa investigação, que enfocam: O que é o figurino ou o traje de cena, incluindo a interpretação do que é a cena na contemporaneidade e como reflete a nossa época; se o figurino é indispensável para a cena, qual a importância dele para a construção da cena do ponto de vista do encenador; quais os movimentos, criadores, encenadores e teóricos que contribuíram para o diálogo entre a cena e o figurino; como é a relação dos encenadores com o figurinista e o traje de cena; e quais os pontos mais importantes a serem observados.

> *Toda representação é uma construção; portanto, seja no teatro, cinema, TV ou mesmo em publicidade, qualquer elemento visual é construído e, por consequência, selecionado segundo critérios e convenções. A indumentária refere-se às vestimentas (ou à ausência das mesmas) e adereços trajados pelos performers/atores/apresentadores, etc. que se convencionou serem*

adequados, seja às personagens de uma fábula, seja aos demais participantes desse microcosmo que se quer construir - manifestações cênicas ou não - em que o traje possa ser formalmente inserido dentro do contexto a que estas se referem.

A palavra cena, de origem grega se referia, a princípio, à skene, espaço ocupado no teatro grego pelas pessoas em estado de representação de uma obra teatral. Por derivação, cena passou a significar a própria representação e o termo expandiu-se para todas as formas de apresentação pública em que as pessoas não estão agindo por elas mesmas, no presente, e sim numa realidade representada, cênica, portanto.

Cada tempo ou cultura possui um sistema de convenções que lhe é próprio. A moda é um sistema convencionado e mesmo o que é vestido por pessoas nas ruas foi ditado por princípios construídos por esse sistema de convenções: elas procuram "estar na moda".

No que tange a representação, cada tempo é "construído". O figurino, no caso, é uma construção que deve atender simultaneamente a duas convenções: a do tempo em que ele é construído e ao tempo histórico em que (no caso de uma fábula) ele se insere. Há exemplos históricos deste fenômeno, como no caso do teatro Elisabetano em que as vestes do rei (da fábula) refletiam, antes, a realeza da época (contemporânea ao público) do que o tempo histórico da fábula, o mesmo acontecendo com as vestes do camponês: quando Stanislavski encenou Júlio Cesar, de Shakespeare, utilizou-se de um código de convenções mais "realista", que também não passa de uma nova convenção – o que para os realistas queria dizer: historicamente aderentes ao tempo da fábula. Júlio César causou grande espanto às plateias de seu tempo não habituadas a verem homens trajando saiotes e outros detalhes tão minuciosamente pesquisados pelo encenador.

Não existe uma maneira apenas de se construir um figurino. Cada abordagem privilegiará um tipo de construção. Mesmo no caso de "peças históricas" o criador deve sentir-se livre para criar seu próprio sistema de signos, o que se refletirá também na indumentária.

Por mais despojada que se possa querer apresentar a cena, sempre haverá um ordenamento de critérios, seja no uso das cores, das texturas, feitios, e dos materiais escolhidos. O figurino será, portanto, um elemento sígnico que deverá ser lido em conjunto com os demais significantes do todo representado, ou seja, ele irá dialogar com o sistema de signos seja numa relação harmônica, seja produzindo uma certa fricção. Os tempos podem estar defasados e isso deverá querer dizer alguma coisa. Assim sendo, deuses e heróis podem usar casacas, personagens míticas podem

se trajar na moda de seu tempo ou mesmo pode-se criar uma atmosfera com o conjunto da indumentária.

Sem dúvida o figurino é indispensável à cena. Mesmo para os ensaios alguns diretores exigem o uso de trajes específicos, que não passam de "figurinos de ensaios". Isso porque cada ator que usa uma determinada roupa deve fazê-lo de modo a tirar proveito tanto de sua capacidade sígnica, para produzir sentidos, como das suas propriedades físicas, como cor, textura, caimento, movimento, etc. Um ator que ensaia descalço, por exemplo não tem a mesma resposta corporal de outro com sandálias havaianas ou usando um sapato fechado. Esses adereços e vestidos que o ator usa ajuda-lhes a produzir sensações e quanto mais estão em consonância com o sistema significante da representação, melhor o ator poderá "investir" o personagem de uma característica própria. Cabe ao diretor a função de estabelecer as relações de harmonia/fricção das partes envolvidas o espetáculo.

São muitos os movimentos, criadores, encenadores e teóricos que contribuíram para o diálogo entre a cena e o figurino. Teria que pesquisar. Vem o surrealismo, o naturalismo, Diaghilev, os Meiningen, atores como Eleonora Duse e Sarah Bernard que criavam seus próprios figurinos.

Normalmente aposto na criatividade da equipe de designers após longas conversas sobre os conteúdos expressivos da montagem. Cada produção trará para o foco algo de importante a ser observado: Cor, textura, materiais, facilidade no uso, mobilidade dos atores, etc.(Icarahy, 2018, 19 de março-depoimento para esta pesquisa)

2.4 - BREVES pontos da HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL

Segundo Tânia Brandão, o sistema teatral brasileiro teria se estruturado a partir de 1813, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, com a inauguração do teatro São João; e foi esse sistema teatral que perdurou até a era Vargas, com quase nenhuma influência das correntes expressivas europeias do início do século XX. Mesmo na semana de Arte Moderna, a participação do teatro foi inexpressiva, apesar de Mário e Oswald estarem lançando o pensamento de construção e reconhecimento de uma linguagem expressiva particularmente brasileira.

João Roberto Faria (2012), em capítulo sobre o Teatro Realista, em Os Ensaiadores, os Intérpretes e Espetáculo Teatral Realista, cita o desafio enfrentado pelo Teatro Ginásio Dramático, na segunda metade do séc. XIX, para encontrar uma expressão cênica adequada para representar peças do novo repertório do realismo teatral francês.

> *João Caetano tinha acostumado a plateia fluminense às peças de época com seus figurinos típicos, aos telões pintados por vezes com paisagens exóticas e seu estilo de interpretação um tanto exagerado e grandiloquente. O Ginásio se contrapõe aos velhos hábitos, impondo uma série de mudanças: os cenários foram aperfeiçoados, utilizando-se por vezes telões pintados e, preferencialmente mobiliários de verdade, a fim de reproduzir da melhor forma possível [...] uma sala de uma casa burguesa; os figurinos ,posto que a ação dramática da peça se passava no presente, passaram a acompanhar as tendências da moda; por fim, o estilo de interpretação tornou-se menos enfático e mais natural ,sem o antigo cunho melodramático que era comum nos artistas do Teatro S. Pedro d Alcântara.(Faria, vol. I, 2012, p. 190-191)*

A partir do final do século XIX e durante todo o século XX, mudanças aceleradas nos meios científicos e em vários campos do conhecimento vão refletir nas artes provocando transformações, interferências e a interação entre as artes e os diversos setores do conhecimento apoiadas pelas ferramentas de comunicação que se expandiram de forma frenética.

Nas primeiras décadas do século XX, as comédias de costume dominam praticamente a cena teatral brasileira, com uma indumentária de cena voltada para os usos do momento, que se preocupava mais com a beleza e o luxo do que com a construção do personagem e a adequação à proposta do espetáculo; mas, no 'teatro de revista', outro gênero popular no início do século XX, o figurino torna-se um elemento importante para a contextualização do espetáculo, pois, para este tipo de encenação, é necessário que a indumentária caracterize bem os tipos, para se identificar claramente os alvos das sátiras; durante os anos 20, o Teatro de Revista vai encontrar e divulgar uma fórmula de teatralidade brasileira usada e querida por criadores contemporâneos como símbolo de brasilidade, como na montagem de Rei da Vela, de Oswald de Andrade, escrita em 1933, publicada em 1937 e montada pela primeira vez em 1967, pelo Teatro Oficina, com cenários e de Hélio Eichbauer,

figurinos de Eichbauer, com a participação dos atores, no momento em que o movimento tropicalista despontava na cena cultural brasileira.

A partir de 1930, começamos a perceber algumas mudanças no tratamento dado aos figurinos, com a influência dos modernos conceitos de teatro europeu que aportam ao Brasil pela mão de alguns amadores que vão constituir Os Comediantes. Um dos integrantes e fundadores do Os Comediantes é Tomás Santa Rosa, artista plástico, cenógrafo, figurinista e cenógrafo da montagem histórica de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, em 1943. Com eles, a identidade visual do espetáculo passa a ganhar importância devido ao trabalho de leitura teatral proposto pelo grupo, estabelecendo um conceito de cenografia e de figurino integrantes da proposta da montagem.

> Reunindo amadores lançaram-se Os Comediantes à tarefa de reforma estética do espetáculo [...] Os comediantes transferiram para o encenador o papel de vedeta, Nessa reforma nosso teatro procurava, mais uma vez com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. (Magaldi, 1996, p. 207).

Mas, segundo Sábato Magaldi, levaram alguns anos mais para que se consumasse essa atualização estética, e veio com um polonês que se afastava da Europa, escapando da guerra, e aportou no Brasil, Ziembinski, estandohoje incorporada à história do teatro brasileiro. Formado pela escola expressionista, movimento com o qual ainda não tínhamos afinidade, e que não estava incluído nas preocupações conceituais de construção da cena, experiente iluminador, vai preencher o papel de coordenador de espetáculo e vai transferir para o encenador o eixo central do espetáculo. Os cenários e figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas de revolução modernistas, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956).

Nos espetáculos encenados pelas grandes damas do teatro, como Dulcina de Moraes, o figurino ainda é visto como um elemento de ornamentação onde o público ia admirar a elegância das atrizes e a sucessão de mudanças de toaletes, como lembra o crítico Macksen Luiz para Rosane Muniz.

Ainda, em depoimentos de críticos de teatro para Rosane Muniz, é lembrado que o figurinista no Brasil é um profissional recente, tendo surgido por volta do início dos anos 40. Segundo Sábato Magaldi

> *[...] não havia na época uma concepção unitária do espetáculo. O ator levava a sua própria vestimenta e era escolhido, muitas vezes, pelo fato de possuir o figurino para entrar em cena. O figurino só adquiriu relevância com a consolidação, nos anos 1950 e 60 da figura do encenador. (*Muniz, 2004, p.35)

Comenta Macksen Luiz que a contratação dos atores estava condicionada ao que ele poderia trazer como figurino. A mocinha precisava ter a sua toalete e o galã o seu terno. A partir de Vestido de Noiva e do TBC, esses procedimentos começaram a se modificar. Mariângela Alves de Lima lembra que foi somente a partir do século XIX, mesmo na Europa, que se resolveu montar peças fazendo com que as personagens se vestissem, pela primeira vez, buscando uma reconstituição histórica. Antes, as personagens eram vestidas seguindo a fantasia de atores e ensaiadores. Com o desenvolvimento das linguagens visuais e de encenação durante o século XX, o figurino passa ser também um fator de abstração e tem um significado incerto, poético, simbólico, que deve ser criado junto com o espetáculo.

Na década de 50 houve uma profissionalização do teatro com apoio e o esforço do industrial italiano Franco Zampari, que criou, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia - TBC. O grupo, que começou como amador, logo se profissionalizou, e suas montagens eram entregues à direção artística de um encenador estrangeiro. Pela companhia, passaram os maiores talentos nacionais e ela revolucionou a cena do teatro brasileiro. Muitos artistas desencantados com a situação do pós-guerra na Europa vieram para o Brasil, entre eles Adolfo Celi,; e vieram também diversos cenógrafos estrangeiros, como Aldo Calvo, Bassano Vaccarine, Túlio Costa e Gianni Ratto, em 1954. Segundo Sábato Magaldi, a primeira fase do TBC era “estetizante”. Esforçavam-se os encenadores para realizar espetáculos, apoiados em desempenhos e acessórios, cujo padrão era a sobriedade, o requinte e a sutileza europeia. Nada de teatralidade demasiada, os excessos anteriores eram considerados de mau gosto. No TBC, o figurino vai fazer parte de concepção global do espetáculo. O traje de cena deve ser situado historicamente e deve haver um profissional especializado para a criação do figurino, o qual deixa de ser um simples adendo ao espetáculo.

Mas, a partir da próxima década, surgiu uma geração que já tinha tido a oportunidade de acompanhar as montagens estrangeiras. Influenciados pelas mudanças sociais, políticas, existenciais do pós-guerra, e com o acréscimo das facilidades crescentes de comunicação. Afirmam-se neste contexto diretores de cunho mais ideológico, dando continuidade às diversas manifestações culturais do país. O Teatro de Arena foi o baluarte desse movimento nacionalista; acreditavam que os espectadores queriam ouvir seus problemas em linguagem brasileira; com isso, passaram a montar peças nacionais por vezes escritas pelos próprios atores. O próprio TBC passa a contratar nomes nacionais. Estavam ampliadas as grandes renovações estéticas iniciadas com Vestido de Noiva. Também nessa década, vai surgir Ariano Suassuna; o dramaturgo vai participar e influenciar significativamente as concepções de poética plástica relativas às concepções de brasilidade no figurino e nas concepções dos criadores dos trajes de cena contemporâneos. As linguagens expressivas, a partir da década de 60, vão se tornando mais diversificadas, atendendo a propostas de encenadores com diferenças e características de assinatura bem particulares, não só do ponto de vista de encenadores, como de figurinistas ou coletivos de criação. O Teatro Oficina, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Antunes Filho, Gerald Thomas, Grupo Vertigem, Grupo Armazém, Grupo Galpão, Grupo Tapa e muitos outros com infindáveis propostas importantes, que deveriam ser analisadas; mas isso não é possível neste breve espaço.

2.5 - ALFINETANDO MEMÒRIAS - Inspirações e provocações

Lembranças, impressões e inspirações provocadas pelo texto de Waly Salomão. Reflexões sobre o figurino e a arte como modo de vida e provocação – “o faça você mesmo” - e as manifestações multifacetadas do traje nas décadas de 60 e 70.

As décadas de 60 e 70 foram o ápice da expressão performática do figurino linguagem. As pessoas se vestiam conforme seus sonhos, suas ideias e ideais. Davam-se à liberdade de fazer de seu ‘corpo-veste’ a expressão do seu ser. O Oriente, as etnias, o tempo transbordavam e transportavam da pele à roupa, da

segunda pele ao gesto. Índios, indianos, ciganos, monges se corporificavam, desbravadores de uma nova era.

157

158

O figurino usado no cotidiano é também a proposição de liberdade máxima individual, como um meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado e reflete uma transformação dos processos perceptivos, principalmente os vivenciados pela expansão da consciência, determinada pelas substâncias lisérgicas e pelo contato com a filosofia e religiões orientais.

Transformavam o corpo-comportamento-vestuário numa *performance* de vida, de ideias, de sentidos, de dizeres. O dia a dia, a arte direta. Na rua anônima. O vestir, a roupa torna-se um panfleto de contestação junto ao pelo e a pele. Uma fala, um grito, tão distante e tão perto.

O uso da veste como um panfleto de ideias não é uma novidade. Em diversos momentos históricos isso já havia se manifestado. No Renascimento, protestantes protestavam com suas roupas escuras, sóbrias e sem luxo. Revolucionários franceses nas ruas mudaram os hábitos de vestir do século XIX. Românticos incorporavam suas emoções e pré-rafaelista se rebelavam contra o vestir opressor.

Mas, talvez depois do surgimento da moda, na idade moderna, nunca nada havia acontecido tão livre e multifacetado na expressão caleidoscópica do vestir. Jovens com seus trajes transgressores 'peitavam' a sociedade. Movimento

[157] Figurinos hippies
[158] Figurinos hippies em festivais de música

traçado no pós-guerra, por uma juventude descontente de *beatniks*, existencialistas e *hippies*, no poder do vestir desencadeado pela contracultura, influenciados e influenciando a arte *pop, o rock*, as *performances*.

[159]

Num mesmo corpo, misturava-se o retrô, o matuto. As ciganas, os celtas, apaches, cheroquis, tupis, guaranis, navarros e indianos. O rural, a pele, o pelo o apelo por um novo mundo. Druidas, elfos, jograis, mágicos, magos, mocassins apaches caminhavam com seus cabelos de flores e sonhos lisérgicos. Saias compridas, saias curtas, batons negros, unhas multicores, Mary Quant e a mini mini saía por aí, na contestação feminina dos antigos padrões. Antropófagos, vampiros, leões caminhavam pelas noites e dias ensolarados tropicais do Aterro ao Píer. De Arembepe à Amaralina. Batas, manteaux, sandálias havaianas, pois o Havaí é aqui.

No Brasil, das havaianas às sandálias de couro baianas, jovens forçavam a entrada nos cinemas com sandálias de dedo proibidas naqueles recintos, onde só era permitida a entrada comportada dos sapatos.

As sandálias, ainda com poucas cores naquela época, com tiras e metade da sola restrita às cores preta, azul, verde e amarela, sendo que a outra metade da sola junto ao pé era de cor branca. Inverteram-se as solas, trocavam-se as tiras, misturando as cores das tiras com cores das solas de outras sandálias.

A empresa, em 'baixa antropofagia', incorporou as sandálias proibidas, símbolo de despojamento, com seus usos inovadores, criadas por jovens rebeldes, às suas linhas de criação, devorando a contestação e transformando-a em objeto de desejo de consumo. A bricolagem surgida espontaneamente nas ruas, na vida,

[159] Mutantes-Primeira foto: Arnaldo Batista , Rita Lee de noiva grávida e Sérgio Dias de toureiro no FIC Festival Internacional da Canção no Maracanãzinho. Segunda foto: Sérgio Dias, Rita Lee e Arnaldo Batista.

levou ao que vemos hoje, a variedade de estilos apresentados pela marca de sandálias Havaiana.

As roupas vindas do lixo do Tio Sam, loja brechó em Copa dos anos 70, invadiam as ruas, depois as butiques. Montanhas de calças jeans, jeans boca de sino, bolsas a tiracolo e mochilas de lona militar, casacos de exército com cheiro da guerra do Vietnam, os tons de lona caqui, verde oliva com o jeans construía a palheta de cor. Devorava-se o Tio Sam, vestia-se com um casaco de general, e dizia-se 'não à guerra', ' faça amor, não faça a guerra'.

Menina do anel de lua e estrela. Com minha calça vermelha, o meu casaco de general, cheio de anéis. 'Sem lenço sem documentos, nada no bolso ou nas mãos.' Invadiam os jardins dos *happenings* dos Domingos da Criação, de Frederico de Moraes, nas gramas do Aterro do Flamengo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,' no coração do Brasil, vão seguindo contra o vento'. O Asdrúbal Trouxe - a juventude do píer - o seu Trombone. A classe média do cone sul da zona sul de Ipanema invadia o Museu, vestida de Iracema e tupis, e fazia a revolução com jubas de' leão meu leãozinho'.

160

O GLOBO

SEGUNDO CADERNO

DOMINGO, 17 DE OUTUBRO DE 2010

Domingo no parque

As lendárias tardes criativas de 1971 no MAM são relembradas com atividades lúdicas que convidam à ocupação do museu a partir de hoje

Recebemos muitas críticas, diziam que a gente estava empacotando o museu. Mas foi um sucesso

161

[160] Foto de "Domingos da Criação" no Aterro do Flamengo junto ao MAM .

Instalações, arte pop, arte conceitual, *body* arte, Antônio Manuel, nu e preso no MAM, Lígia Clark, Lígia Pape. Cildo imprimia '*yankees go home'* em garrafas de Coca-cola, Barrio e 'trouxas de sangue' contestavam a ditadura. Gil e Caetano deportados. 'Eu só quero uma casa no campo, meus discos, meus livros, meus amigos e nada mais'. Central Park, certificados queimados, *Hare Hare Krishina, Prabupada*, casacos de general, casacos de franja, ciganas de saias, coletes e peitos nus se abrigam nos penetráveis, onde é proibido proibir; são a mosca que caiu na sopa de Pindorama, onde está tudo proibido.

[162]

Rei da Vela, de Oswald Andrade, escrita em 1933, com montagem do Oficina, direção de Zé Celso, cenário e figurino (a partir da construção dos personagens pelos atores) de Hélio Eichbauer , encenado pela primeira vez em 1967. O circo, o teatro de revista, o expressionismo, o simbolismo, o *pop* são os temperos para o banquete antropofágico cenografado com o painel tropicalista de Hélio, esse Eichbauer. Na sua formação, uniu os estudos, como aluno de Svoboda, com elementos e influências da cultura tropical.

[161] Primeira página do Segundo Caderno do jornal. O Globo - Domingo no Parque. "As lendárias tardes criativas de 1971 no MAM, são relembradas..." (Suzana Velasco, O Globo, Segundo Caderno ,primeira página,17/10/2010)

[162] Jorge Bem, Caetano , Gil, Rita Lee, Gal, Arnaldo Batista e Sérgio Dias. Foto para o programa de tv. Divino Maravilhoso. Programa Tropicalista.

163

164

165

Para desenvolver o figurino de cena para Rei da Vela, misturou elementos da cultura de massa, teatro de revista, chanchada, carnaval, circo, revista O Cruzeiro, Chacrinha, com elementos do tropicalismo- o deboche, a cafonice, o exagero, terra em transe, antropofagia, estereótipos do país tropical unindo com os estereótipos de imagens das personalidades públicas da sociedade paulistana e políticos brasileiros (Eichbauer, 2006, p.106).

166

167

[163] Projeto de cenário de Hélio Eichbauer para o segundo ato de O Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Oficina com direção de Zé Celso.(Eichbauer, 2006, catálogo,p.20).
[164] Maquete de Hélio Eichbauer para O Rei da Vela foto de Vicente de Mello. (Eichbauer, 2006, catálogo, contra capa)
[165]Projeto de cenário de Hélio Eichbauer para o terceiro ato de O Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Oficina com direção de Zé Celso.(Eichbauer , 2006,catálogo,p.20).
[166] Cena do Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Teatro Oficina com direção de Zé Celso.

Etty Fraser compôs a personagem Dona Cesarina a partir da observação de duas senhoras da sociedade paulistana brasileira. “Da cintura para cima mostrava a dama da sociedade, da cintura para baixo criticava a personagem.” Contando com a colaboração do figurino de Eichbauer, que desenhou a parte da cintura para baixo como o traje de uma vedete do teatro de revista ousada, com as pernas de fora, e uma composição que remetia a uma atitude lasciva da personagem; a parte superior era composta e bem recatada, em oposição total à parte inferior do figurino. “O cômico e o grotesco de sua composição vinham, justamente, do fato de ela ser uma finíssima dama de sociedade, com um fogo sensual incontrolável.” (Silva, Sérgio da, 1981, p.150.)

168

169

O personagem de Abelardo II, que luta pelo poder em toda a peça, foi construído por Fernando Peixoto, ator gaúcho de nascença, tendo como inspiração Getúlio Vargas, João Goulart e ainda Luís Carlos Prestes O lenço vermelho no pescoço de Getúlio foi incorporado ao traje, assim como a bombacha, a bota e o paletó cinza paulista.

[167] Cena do Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Teatro Oficina com direção de Zé Celso.
[168] Dona Cesarina figurino de Hélio Eichbauer - atriz Etty Fraser
[169] Cena do Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Oficina com direção de Zé Celso. Dona Cesarina figurino de Hélio Eichbauer - atriz Etty Fraser ao fundo.

170 171

"O espetáculo visava uma revolução estética ideológica no grupo." (Silva,1981, p. 153). Uma forma de expressão agressiva para mexer com a apatia e a passividade do público, provocar o espectador, provocar sua inteligência e seu sentido de beleza. Afrontar o espectador formalmente, intelectualmente e sexualmente. "[...] não se tratava apenas de se dirigir ao intelecto humano, mas ao seu estômago, fígado, boca etc..." (Silva,181, p. 153)

José Celso optou pelo estilo do teatro de revista brasileiro, em especial o da Praça Tiradentes, grosso, pornográfico, de mau gosto, cheio de chanchada verde- amarela. A forma exata para mostrar o conchavo político por meio da fricção sexual. Linguagem crítica condizente com o momento de repressão política que o país vivia, com altas doses de cinismo e 'entreguismo' colonizado.

172 173

[170] Abelardo II Figurino de Hélio Eichbauer
[171] Abelardo II Figurino de Hélio Eichbauer

174 175

Aliás, provocar, contestar, revolucionar, mexer com a passividade e a apatia, eram as “palavras de ordem”. Usar para isso os meios que cada um possuía, não só aqui, mas em todo mundo. Contestar o velho sistema apodrecido e conservador. Logo, a roupa, a manifestação mais próxima à pele, a segunda pele, repleta de emoções e memórias, era um objeto que mais favorecia às expressões artísticas, pessoais e sociais.

Mas o ousar, o contestar e o provocar, Flávio de Carvalho já usava em suas *performances* no início do século XX, propondo experiências que provocavam uma reação do público, que só nas décadas de 1960 e 70 começaram a ser usadas no Brasil, principalmente pelo grupo Oficina, mas também propunha a participação interativa dos espectadores na ação, o que era impensável em 7 de junho de 1931, quando apresentou a sua ‘Experiência N.2’, no centro de São Paulo, durante a Procissão de Corpus Christi, provocando a ira dos participantes do cortejo.

Flávio de Carvalho acompanhou na contramão a procissão, usando ostensivamente um chapéu sobre a cabeça, o que naquela época significava um extremo desrespeito para com o ato religioso, no qual o protocolo obrigava os homens a tirarem o chapéu em reverência ao divino nos cultos, apesar de as mulheres deverem cobrir a cabeça, também em respeito. Os crentes enraivecidos exigiam que ele se descobrisse, embora o clamor da multidão se tivesse tornado uma ameaça, ele não atendeu o exigido; os populares tentaram linchá-lo, ele teve de fugir.

[172] Cena do Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Oficina com direção de Zé Celso.
[173] Cena do Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Oficina com direção de Zé Celso.
[174] Cena do Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Oficina com direção de Zé Celso.
[175] Cena do Rei da Vela de Oswald de Andrade montagem do Oficina com direção de Zé Celso.

> *Segundo Flávio de Carvalho, a experiência visava testar a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência das forças das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior que a força da lei e do respeito à vida humana (Faria, 2013, p. 54.)*

Lucila Meireles relata, que em 1967, José Agrippino de Paula e Maria Esther foram convidados para fazer um espetáculo no Rio, O Planeta dos Mutantes, um musical *pop* apocalíptico, no qual a história em quadrinhos, o *pop*, o *happening*, música e dança moderna integravam-se às novas concepções do teatro de vanguarda, como uma colagem caleidoscópica multifacetada.

> *Como outros artistas do seu tempo, José Agrippino de Paula afirma a necessidade de se responsabilizar pelas aspirações e os comportamentos de sua geração afirmando a não separação entre a arte e a vida. (Beauvais, 2011, p. 255)*

Regina Casé, em entrevista para um documentário sobre os Domingos da Criação realizados nos jardins do Museu de Arte Moderna, falava que esse evento, estilo happening, que reunia artistas, hippies, universitários e foi um ponto de reunião naquela época: “Era uma forma de tirar a arte da torre e colocá-la na rua”. Era a época do "faça você mesmo”; assim eram as roupa que os jovens usavam, “não ao consumo, criem”. Assim foi o Asdrúbal.

176

177

No Asdrúbal o grupo construía todo o espetáculo, mas cada um, além de atuar, tinha as suas funções definidas. Os figurinos, mais a cargo de Patrícia

[176] Domingo da criação nas gramas do Aterro do Flamengo junto ao MAM-Projeto de Frederico de Moraes

[177] Domingo da criação nas gramas do Aterro do Flamengo, Regina Casé ao centro da roda.

Travassos, saíam dos baús dos familiares dos Asdrubenses e os cenários, por conta de Regina Casé, eram totalmente despojados. “Não temos dinheiro, mas nós criamos com o que temos e falamos a nossa linguagem sem se preocupar com as críticas que vêm do que já está aí”.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone começou com Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé em 1972. Ele, ex-aluno do Tablado, e ela, cursando uma faculdade de História; os dois tendo feito um curso de teatro com Sérgio Brito e, ainda, tendo menos de vinte anos de idade. Em 1972, Hamilton, monta *Nobody Presta*, espetáculo que brincava com as convenções teatrais. A peça de criação coletiva misturava teatro, música com figurinos e adereços coloridos e roupas cotidianas e com materiais pouco convencionais, que seriam os procedimentos que norteariam as montagens do Asdrúbal. O que se fazia no Teatro Oficina e no Teatro Ipanema eram as grandes referências estéticas da geração dele.

O Asdrúbal chamou a atenção em 1974 com a montagem de Inspetor Geral de Nikolai Gogol. Uma montagem despojada, sem nenhuma preocupação de recriar a Rússia czarista. Na cena do hospital, o grupo apresentava uma instituição de saúde dos anos 70. A encenação caracterizava-se pelo despojamento, com cenários formados por engradados de cerveja que desempenhavam as mais diversas funções. Em 1975, estreia Ubu Rei de Alfred Jarry. Mais que a montagem do texto, interessava ao grupo expressar as realidades pessoais e coletivas, servindo a obra apenas como um estímulo. Os atores vestiam-se de palhaço, com figurinos coloridos e maquiagem desenhada, adotando a linguagem circense.

178

179

[178] Regina Casé em Cena em Ubu Rei de Alfred Jarry montagem do Asdrubal Trouxe o Trombone.
[179] Cena de Ubu Rei de Alfred Jarry montagem do Asdrubal Trouxe o Trombone.

Em 1977, montam Trate-me Leão, que entrará para a história como um fenômeno estético, influenciando toda uma geração de jovens. Em 1980, montam Aquela Coisa Toda e em 1983 A Farra na Terra. Afastam-se da linha irreverente em cima de textos clássicos, enveredando, ainda de forma irreverente, no caminho da criação coletiva. Falam de si mesmos e das questões, problemas e preocupações de uma juventude Zona Sul muito parecida com os '*asdrubalinos'*. Criam uma linguagem a partir das práticas desenvolvidas no processo de improvisação, trabalham com a noção de jogo. O ator deve ser uma pessoa que experimenta. Usam poucos objetos cênicos, palco nu, valorizando o ator.

180

181

182

183

O conceito de arte não separada da vida estava presente também nas criações do Asdrúbal; para eles, o teatro era uma continuação da vida.

> *Como o palco era uma extensão do cotidiano, os atores deviam enriquecer-se como pessoas para funcionar como termômetro de ideias, sensações,*

[180] Cena de Trate-me Leão com o Asdrubal Trouxe o Trombone.
[181] Cena de Trate-me Leão com o Asdrubal Trouxe o Trombone.
[182] Em cena o Asdrubal Trouxe o Trombone
[183] Em cena o Asdrubal Trouxe o Trombone

> *emoções e comportamentos captados por suas antenas sensíveis. (Fernandes, 2000, p. 52-53.)*

Em Inspetor Geral, Ubu Rei e Trate-me Leão, resolviam-se os problemas econômicos de forma doméstica, conseguindo o material para a confecção de cenários e figurinos por meio de contatos pessoais. Em Trate-me Leão, os figurinos eram basicamente jeans surrados, tênis e camisetas. O Asdrúbal já se declarava como um' coletivo de criação teatral'.

> *Essa tendência observa-se não só no Asdrúbal, mas numa larga faixa de criadores de diversas áreas de expressão, que iniciaram suas atividades na década de 70. Os trabalhos destes artistas têm caráter de registro imediato da ação, pois mostram o cotidiano dos seus autores quase em estado bruto criando um novo tipo de relação com a arte, quase confundida com a vida. (Fernandes,2000, p.57)*

Desta forma, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone transformava o modo de vida de uma geração, em código teatral.

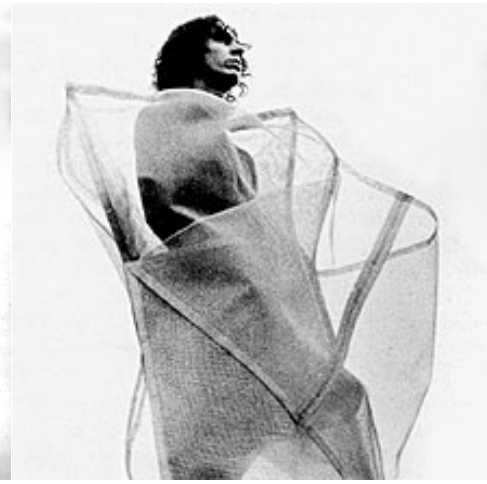
Caronas para o carnaval da Bahia - Arembepe e Itaparica. 'Mortalhas e parangolés'. "Qual é?"

> *Parangolé o corpo esplende como fonte renovável e sustentável de prazer; conceito maleável de extrema adaptabilidade aos lugares mais diferentes entre si. (Salomão, 2015, p. 19.)*

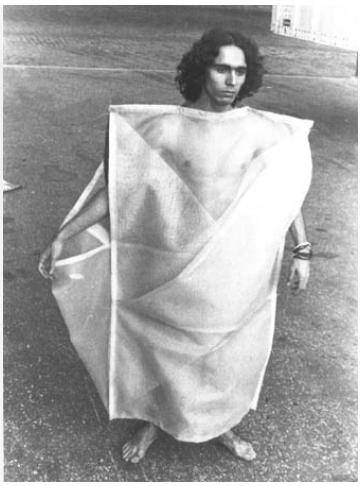
Em 1965, Hélio Oiticica faz a primeira apresentação pública do 'parangolé' no Museu de Arte Moderna durante a mostra coletiva Opinião 65, junto com seus amigos passistas da Mangueira. A entrada proibida, no Museu, dos 'parangolés', na época, não o desestimulou.

Marcado pela intenção de integrar a arte e a vida cotidiana, o artista produz, em conjunto com a comunidade da Mangueira, uma série de objetos compostos de tecidos, alguns contendo dizeres que se referiam à pessoa que o utilizava. Cada 'parangolé' só faz sentido quando ativado pela pessoa que o veste, a qual se torna, então, ator e espectador da obra. O jogo estético proposto por Oiticica insere emoções, sensações corporais e a memória desse novo sujeito que participa da obra, abrindo o trabalho para novas interpretações. Assim, liberta o domínio artístico de suas convenções, levando ao afrouxamento dos limites da obra de arte, dessacralizando a obra de arte.

184



185



186

187

188

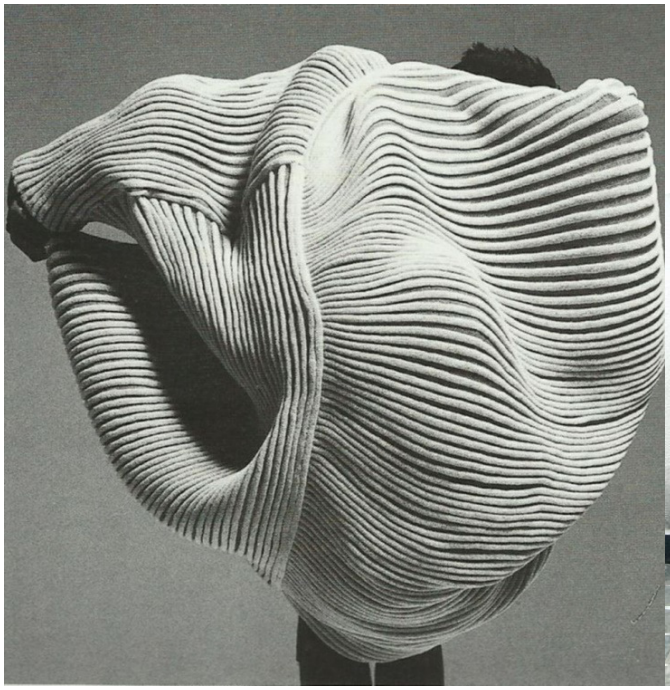
Para ele, o corpo não é um mero suporte da obra. Oiticica considera que se trata da incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. O vestir contrapõe-se ao assistir, sendo a ação a pura manifestação expressiva da obra. O que o 'parangolé' propõe é o deslocamento da experiência do campo racional intelectual para a proposição criativa vivencial. Anuncia o fim da instituição autoral, para estabelecer uma coautoria, materializando-se como experiência e desmaterializando-se como arte. É uma experiência artística única e intransferível, entra em choque com o consumo mercadológico do objeto artístico.

---

[184] Parangolé
[185] Parangolé
[186] Luís Fernando Guimarães veste P30 Parangolé Capa 23, 1965-1972 ¨m'way ke¨. "*[...]* Parangolé *dedicado a Haroldo de Campos: é um dos seus parangolés praticamente sem cor, porém feito de muitas camadas de telas de nylon transparentes quem o veste pode descortinar/descortinar-se, encontrando bem dentro do seu interior a palavra* m'way ke *pintada em letras vermelhas, como construções joycianas de* my way *e* my wake*."* (FIGUEIREDO, 1992, p.49).
[187] Hélio oiticica a frente, ao fundo passistas performando com os Parangolés de Hélio Oiticica.
[188] Passista da Vai-Vai performando com o Parangolé de Hélio Oiticica.

> *O artista é o ladrão do sol, prometeu desacorrentado que arrebata e incorpora o sol para inflamar as pessoas, liberá-las de seus condicionamentos opressivos de verdades estabelecidas dos seus chavões e clichês [...] Ladrão do fogo para inflamar o desejo de uma nova ordem das coisas (Salomão, 2015, p.24-25.)*

Os 'Parangolés' vão inspirar as criações *pleats please* do *fashion designer* japonês Issey Miake . Suas capas, do início dos anos 70, prefiguram as belíssimas criações *pleats please* do ***fashion*** designer japonês Issey Miyake no início dos anos 80.



189

190

"Com vocês o costureiro Hélio Oiticica" (Salomão, 2015, p. 20), já bradava O Velho Guerreiro Chacrinha.

2.6 - MODELAGENS PARA UM ESTUDO

Uma questão interessante para se meditar é o conceito de atemporal na criação de figurinos, o que podemos considerar como indumentária atemporal. A mistura de épocas não é propriamente atemporal, ela nos apresenta várias épocas colocadas superpostas. Enfatiza, conforme sua ordenação, várias questões, mas

[189] Criações de Issey Miyake 1980
[190] Criações de Issey Miyake 1980

não necessariamente o conceito de atemporal. O atemporal deve nos passar a ideia de 'fora do tempo e do espaço'. Essa ideia e o sentimento resultante devem ser vivenciados, para só aí podermos considerar que isso foi atingido. A partir desse ponto, podemos pensar em soluções que nos coloquem numa imersão nessa experiência.

Talvez o monocromático, a unidade de cor, o não detalhamento, a uniformização, as texturas e as superposições. Formas simples sem referências, panos, bases retangulares possam ser elementos que nos envolvam nessa sensação.

Outro conceito muito requisitado, em figurino, é a ideia de barroco sem ser uma reconstituição de época, mas o barroco em sua essência plástica. Da mesma forma os conceitos de rococó e expressionismo.

Se, por um lado, Samuel Abrantes resgata um aspecto popular regional brasileiro de inspiração 'suassunica', por outro, Beth Filipecki é uma mestra em reconstituição de época, assunto polêmico. Penso que, estudando os processos de criação desses profissionais, podemos desenvolver um questionamento sobre essas expressões de linguagem.

Nestes primeiros capítulos foram apresentados alguns pontos relevantes para a criação de indumentárias, e muitos itens são levados em conta por figurinistas durante seus processos criativos, mas não são indispensáveis, como podemos observar em alguns povos originários, em que suas vestes são construídas a partir de conhecimentos ancestrais e de arquétipos cosmológicos. Podemos citar, além disso, o artista Bispo do Rosário que, ao criar e confeccionar suas vestes, de uma expressividade contundente, nos deixa perplexos por sua potência, que brota de arquétipos de uma cosmologia ancestral, permeada por uma carga de signos. As decorações das vestes, tanto as elaboradas pelo Bispo do Rosário, quanto as elaboradas pelos xamãs, parecem conter e carregar um inventário de nomes e signos. Algumas de suas vestes, principalmente o Manto de Apresentação, apresentam uma potência semelhante às vestes dos xamãs do norte da Mongólia e possuem uma expressividade plástica similar. A criação emerge de dentro, em direção a uma amplitude de lugares pertencentes ao tempo sem fim. O lugar dessa veste só pode ser explicado por intermédio de outra arte.

191

192

[191] Bispo do Rosário (1909 -1989) veste o “Manto de Apresentação”, espécie de mortalha sagrada bordada, criada pelo artista, que seria vestida no dia da apresentação, no juízo final, na data de sua passagem ou subida aos céus. Interno da Colônia Juliano Moreira e artista visual de vanguarda, sua arte era inseparável da vida. Considerava - se enviado de Deus e encarregado de uma missão divina. Produzia objetos míticos com diversos materiais reaproveitados e sucatas encontradas na Colônia Juliano Moreira. Desfiava as roupas, principalmente o uniforme de interno, e retirava os fios que eram reaproveitados, para tecer suas experiências artísticas. No Manto de Apresentação eram bordados nomes que não podiam ser esquecidos, por depender disto, a liberação destas pessoas no juízo final.

[192] Indumentária de Xamã da tribo Buryat, localizada no extremo norte da Mongólia. – “[...] Da coroa de cobre, entre os chifres, pendentes sobre as costas, 24 cobras de seda, espíritos que ajudarão o xamã alcançar o outro mundo. [...] As fitas pendentes nas costas ajudam o xamã a manobrar seu voo rumo ao outro mundo. Os objetos presos ao traje assim como o próprio traje, podem ser interpretados como uma manifestação do espírito que o acompanha em sua viagem. [...] Os ornamentos imitam os ossos do esqueleto de um animal, placas octogonais furadas no meio representam a terra, figuras planas representam seres humanos e bichos, barras de ferro compridas representam ossos do corpo. (Anawalt, 2011, p.p.128,129)

CAPÍTULO 3 – MARIE LOUISE NERY- TECENDO PROCESSOS DE CRIAÇÃO-PELO OLHAR DE SEUS ALUNOS

3.1 - A ARTESÃ DO TEATRO – MARIE LOUISE NERY

Os dois capítulos iniciais desta investigação procuram observar alguns pontos que fazem parte dos processos, procedimentos e percursos importantes para a criação de figurino pertencente ao universo de figurinistas. Os pontos focados contribuem para embasar os capítulos a seguir, visando facilitar a compreensão de algumas etapas dos processos de ensino e de criação das professoras Marie Louise Nery, Elizabeth Filipecki e desta pesquisadora. Os procedimentos desenvolvidos serão reavivados através da memória e do ponto de vista de alguns alunos, assistentes, profissionais e pesquisadores que tiveram a oportunidade de conviver com Marie Louise e com sua obra, por vezes acumulando os papéis de aluno, assistentes, colegas de profissão e pesquisadores. Os itens levantados nos capítulos anteriores como a importância da pesquisa, da silhueta, da modelagem, da cor, do volume, dos materiais, textura, do movimento, assim como as questões ligadas aos fatores históricos, sociais, psicológicos, existenciais e artísticos serão revisitados. Os materiais quanto ao seu reaproveitamento e sua reciclagem interferindo nas questões expressivas ou ecológicas serão citados durante o desenvolver destes capítulos, como uma preocupação que faz parte dos processos de criação de figurinistas. Marie vai ser nosso elo condutor, através dela poderemos observar a interferência que esta profissional imprimiu nas pessoas que participam destes relatos. Iniciarei com a cenógrafa e pesquisadora Doutora Leila Bastos Sette, que apesar de não ter sido aluna de Marie, teve um contato muito íntimo com ela, através das obras da artista, para sua pesquisa de doutorado. O cenógrafo, figurinista, Professor Doutor da Escola de Belas Artes da UFRJ, Ronald Teixeira, que organizou uma significativa exposição no Teatro Tablado sobre a obra de Marie Louise Nery; a cenógrafa, figurinista, aderecista e Professora Tereza Riba; a Professora Mestre, cenógrafa, figurinista, aderecista Hélia Frazão, que gentilmente cedeu as apostilas criadas por Marie quando lecionava na Escola de Belas Artes da UFRJ, preservadas por Hélia, desde quando era aluna de Marie até hoje; e a

figurinista e Professora Mestre Elizabeth Filipecki, que apesar de não ter sido aluna, trabalhou com Marie na área de ensino de indumentária na UFRJ e na UNIRIO. Todos os três ex-alunos acumulam as funções de ex-assistentes e profissionais nas áreas de atuação tanto prática quanto acadêmica, inclusive esta pesquisadora, incluída nestas categorias.

A pesquisadora Leila Bastos Sette (2011) inicia sua tese de Doutorado discorrendo sobre vários eventos em homenagem à Marie Louise Nery, como a cerimônia do prêmio Zilca Sallaberry de Teatro Infantil de 2008, realizada 03 em março de 2009 no Teatro Oi Casa Grande, quando um grande Dragão Verde invade o palco, no mesmo dia que sua criadora estava sendo homenageada pela sua contribuição para as Artes Cênicas do Brasil.

> *Naquela noite de festa, no Teatro Oi Casa Grande, o Dragão Verde iniciou o espetáculo, momentos antes de Marie Louise Nery, Kalma Murtinho e Ana Letícia, entre outros ícones do nosso teatro, serem homenageados. No ano anterior, as mesmas personalidades também receberam as homenagens do Centro brasileiro de Teatro para a Infância e a Juventude – CBTIJ e SESC Rio, na festa de comemoração dos "60 anos de teatro para crianças no Brasil", realizada no Espaço SESC, em Copacabana. Na ocasião, Marie Louise estava entre os profissionais representantes dos anos 1958 a 1967, junto com Ana Letícia, Fábio Sabag e Maria Pompeu." (Sette,20, p.p.1 e 2)*

Rememoro também a exposição ocorrida no Teatro Tablado, uma retrospectiva das obras de Marie em vários campos das artes em que atuou. Essa Exposição, a qual tive o privilégio de estar presente contendo seus trabalhos como figurinista, carnavalesca, artista plástica, aderecista, cenógrafa, bonequeira, além de máscaras criadas e confeccionadas por ela, foi organizada por Ronald Teixeira,.

Suíça de nascimento, original da cidade de Berna, naturalizou-se brasileira. Chegou ao Brasil no final da década de 1950, com seu marido Dirceu Nery, pernambucano de nascimento, artista plástico, aderecista, coreógrafo, bailarino, homem de teatro, com quem teve um filho. Residiu em Copacabana, com o marido e o filho - e mais tarde só, até seu retorno a Suíça, há poucos anos – em uma casa na Travessa São Leocádia. Nesta casa, que funcionava como moradia e atelier, suas poéticas criações tomavam vida, como feitas por um Gepeto de saias.

.

Marie Louise da Câmara Nery, nasceu em 31 de maio de 1924, filha de Marie Fol e Frederic Charles Fol. Filha de família protestante passou parte de sua juventude durante a segunda guerra mundial, tendo uma rígida educação moldada pelos padrões protestantes e pelas agruras da guerra.

A rígida educação escolar e familiar, junto com a precariedade de materiais que a guerra impunha, moldou em Marie sua relação com o aproveitamento dos materiais, a organização, a pontualidade no trabalho, o compromisso e a seriedade profissional. Lembro-me ainda, quando era sua aluna e por vezes assistente, o cuidado que tinha e ensinava termos com o reaproveitamento, reutilização e conservação dos materiais. Procurava enfatizar a organização e o zelo com as ferramentas e pincéis, o uso comedido das tintas, das colas e diversos materiais de outras ordens que poderiam ser reaproveitados. Já nos incutia a necessidade da reciclagem, o não desperdício, o reaproveitamento, a reutilização de objetos de outras criações e de outros contextos que eram incluídos de forma poética, magicamente encantadora nas novas criações. Dizer que havia um método pedagógico para isso é muito difícil, impossível de reconhecer como método, mas fluía durante todo processo de criação como numa alquimia, numa naturalidade, como em um processo mágico que acontecia em tudo que fazia e punha a mão. Assim tampinhas, carretéis, cestas, recipientes, objetos variados, pedaços de coisas, aviamentos, botões reutilizados tomavam novas formas em suas criações. Faziam-se cabelos de tecidos, de tules, de fios e de linhas; as cestas viravam chapéus; os pedaços de coisas, as engrenagens e as fiações tornavam-se outros objetos e acessórios, temperados sempre com muita poesia. Poesia e mágica são as palavras para descrever Marie e suas criações. Sabia um pouco de tudo: desenhava, modelava, imprimia, coloria, pintava, esculpia, bordava, ‘crochetava’, tricotava, cortava, costurava e tudo misturado com arte. Conhecer uma fada é conhecer Marie. Relembro de outro professor que possui a mesma técnica fluida de ensinar, e quem foi seu aluno sabe disso, que é o professor Lídio Bandeira de Melo, que nas suas aulas de modelo vivo ensinava a desenhar sem nem percebermos, parece que emanava de seu ser esta capacidade. A partir de desenhos de seus alunos, que na maioria das vezes deixavam a desejar, ensinava a ver e reconhecer a forma apontando no próprio desenho o traço.

Leila Bastos Sette em sua tese de doutorado salienta que “[...] a grande paixão de Marie foram seus alunos. De dedicação e carinho especiais, foi a responsável pela formação de muitos profissionais das artes cênicas desde figurinistas, aderecistas, cenógrafos a diretores e atores.” (Sette,2011, Pg.13)

Por vezes relatava as dificuldades que passara durante a guerra, apesar de a Suíça não ter se envolvido diretamente, sofrera as consequências. A menina que amava as artes, para colorir, desenhar e mesmo estudar, precisava enrolar canudinhos no topo do lápis para aumentar o tamanho destes Por ficarem tão pequenos pelo uso e de por serem apontados tantas vezes, precisavam ser encompridados por cilindros feitos de papel enrolados para apoiar a mão. Quando contou esta estória, recordei o mesmo relato feito por minha mãe- que também gostava de desenhar, pintar... - e principalmente por uma tia com quem passava as tardes da infância fazendo trabalhos manuais, pintando cascas de ovo, bichinhos de caroço de manga, casinhas de caixa de sapato, móveis de caixa de fósforos, bordando, fazendo roupas de boneca. Atividades que considero significativas para a formação desta pesquisadora, como figurinista e aderecista. A mesma técnica para aumentar o tamanho do lápis para fazer os seus desenhos e coloridos era usada por essas duas mulheres, pois também aqui no Brasil as restrições eram sentidas durante a guerra.

Segundo Leila Bastos Sette (2011), Marie quando jovem, em Berna frequentou as escolas Gaverbeschule (Escola Técnica de Ofício) e Kunstgewerbeschule (Escola de Artes Utilitárias). Foi casada com o arquiteto suíço Eduard Keller, também de Berna, ex-aluno da Bauhaus e de Le Corbusier, ficando viúva poucos anos após a união. O contato com o marido e arquiteto, bem mais velho que ela, reunidos aos conceitos da Bauhaus, a influenciaram esteticamente e filosoficamente, principalmente o seu processo de criação e o traço de linhas precisas, puras e claras.

> *O primeiro casamento foi com um arquiteto formado pela Bauhaus com quem ela conviveu, sabendo que seria um convívio curto, pois já sabia que ele tinha câncer. Ela disse que passou dois anos maravilhosos e aprendendo muito. Tenho até uma foto da residência deles que foi um pequeno chalé publicado numa revista de arquitetura de grande renome na época, revista alemã. Ele também era ligado à ideia de IPHAN, preservação, na Suíça. Marie era amiga de Hermann Hesse, tem fotos de*

> *passeios deles andando na neve. (Ronald Teixeira em entrevista, para esta pesquisa, realizada em 11 de junho de 2018)*

Em 1956 conheceu o artista plástico Dirceu Nery, na ocasião dançarino, coreógrafo da Companhia as Brasilianas, encarregado da parte folclórica da exposição *Arts Primitifs et Modernes Brésiliens*, inaugurada no Museu de Etnografia *Neuschätel,* na Suíça. Apaixonada pela mostra de arte brasileira, apaixona-se também por Dirceu e chega com ele no Rio em 1957. Com o marido Dirceu Nery, teve seu filho único Frederico Câmara Nery. Dirceu, também professor da antiga FEFIEG, no Conservatório Nacional de Teatro, foi seu parceiro na criação de diversas cenografias, para os carnavais do Salgueiro e adereços. Os dois trabalhavam intensamente criando enorme variedade de bonecos desde marionetes, fantoches, bonecos de grandes proporções e máscaras até o falecimento de Dirceu em 1967. (Dirceu Nery-1917-1967). O casal de artistas é representado em cena do filme Edu Coração de Ouro, direção de Domingos de Oliveira[193]. Marie e Dirceu aparecem como atores, com seus bonecos e criações. Dirceu manipulando as marionetes criadas pelo casal diante da observação de Edu, personagem representado pelo ator Paulo José, dentro da casa atelier onde moraram e ainda onde Marie continuou a morar.

Os Nery eram ativos no meio artístico do final dos anos 1950 e durante os anos 1960, convivendo com artistas engajados e talentosos que participaram da transformação cultural e artística principalmente na área da encenação durante aqueles anos efervescentes. Ziembinski, Gianni Ratto, Maria Clara Machado, Pernambuco de Oliveira, Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Sérgio Brito, Ítalo Rossi, Kalma Murtinho eram artistas com os quais o casal trabalhava e convivia segundo relatado por Leila Bastos Sette, em sua tese de doutorado, e por Ronald Teixeira em citação abaixo.

> A casa de Marie, esse chalé na travessa Santa Leocádia era frequentada por Tom Jobim, Vinícius, grandes artistas, Fernanda Montenegro, enfim uma pluralidade. Quem me contou isso foi Fernando Pamplona, professor

[193] Filme Edu Coração de Ouro-1968-Direção Domingos de Oliveira. Cena em que aparecem o ator Paulo José, Marie e Dirceu Nery manipulando marionetes representando Carmen Miranda e Pequeno Príncipe, confeccionadas por eles, na sala da casa à Travessa Santa Leocádia. Elenco: Paulo José, Leila Diniz, Amilton Fernandez, Joana Fomm, Maria Gladys, Dine Sfat, Norma Bengel, Zbigniew Ziembinski, Carlos Alberto Dolabella.

> de cenografia para ópera. Tenho uma grande lembrança e recordação do Pamplona. Ele foi um homem pioneiro, no sentido de identificar que Marie era esse "algo extraordinário". Quando ele a conheceu através de Dirceu [...] porque Dirceu estava ligado à dança e aos adereços do Teatro Municipal [...] quando Marie conheceu Dirceu na Suíça, ela havia ficado viúva. Uma amiga em comum falou que ia ter uma festa na embaixada do Brasil na Suíça, com apresentação do Ballet Folclórico, exposição de umas pinturas, desenhos. Foi aí que ela conheceu Dirceu e se apaixonou. Veio para o Brasil sem falar português, conheceu Pamplona através do Dirceu, então Pamplona a levou para o Teatro Municipal para fazer ópera e ballet. Ela trabalhou no Municipal com figurino adereços e cenografia. Aí o Pamplona a levou para a escola de samba [...] ela foi a primeira mulher [...] Ela falou que nada era pago, nem lá no Teatro Municipal, que fazia a cola de farinha de trigo nas calçadas, nas ruas. O atelier era uma coisa ao tempo, não tinha barracão, era tudo feito ali, na garagem, nas varandas das pessoas que moravam nos bairros. (Ronald Teixeira em declaração para esta pesquisa em 11 de junho de 2018)

Segundo relato de Ronald, Pamplona a teria levado também para a Escola de Samba, diferente dos relatos de Leila Sette e Haroldo Costa. Com o sucesso do desfile do Salgueiro em 1959, o casal continuou trabalhando no carnaval da escola de samba, participando da mesma equipe com Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Nilton Sá compondo o famoso "Quinteto Fantástico".

Em 1959 o casal foi convidado para realizar o carnaval da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, pelo presidente da Agremiação, Nelson de Andrade. Foi escolhido o artista Debret para ser a fonte inspiradora, Marie se encarregou dos figurinos e Dirceu cuidou das alegorias e adereços do enredo Viagens Pitorescas e Históricas de Debret. Com este enredo o Salgueiro foi vice-campeã e, " [...] transformou o conceito de escola de samba, criando as bases iniciais do grande espetáculo que se consolidaria nos anos seguintes."(Faria, 2104, p.39)

Segundo Guilherme José Motta Faria (2014) em sua tese de doutorado, o presidente do Salgueiro buscava novos caminhos para a Escola na intenção do título e descreve o encontro com o casal Nery propiciado por Iracy, mulher de Caxiné (Éden Silva), cuja prima era empregada doméstica na casa dos Nery. Este casal, referido como um "casal excêntrico", eram artistas que trabalhavam com figurino,

adereços, esculturas e que tinham em casa muitos objetos da cultura popular como peças de bumba-meu-boi, candomblé e maracatu. Nelson de Andrade mostrou interesse em conhecê-los e ao chegar ao apartamento, que indicou ser à Rua Djalma Ulrich em Copacabana, “sentiu que não poderia estar em lugar mais adequado”.

Quem frequentou a casa e atelier de Marie, que também frequentei em data muito posterior ao relato acima já na Travessa Santa Leocádia, e conheceu os trabalhos do casal, inclusive os trabalhos de Dirceu, sabe do apreço que Marie tem pela arte popular brasileira e arte africana, estas representadas em inúmeras máscaras decorativas esculpidas por ela e nos objetos que colecionava.

> *A Acadêmicos do Salgueiro, por sinal apresentou-se de forma inovadora, com seu enredo em homenagem a Debret. Nelson de Andrade, o Presidente da escola, pretendendo a forma de apresentação dos enredos, recorreu a um casal de artistas plásticos que, sem ser especialistas em escola de samba, era conhecedor de folclore brasileiro; o pernambucano Dirceu Nery e a suíça Marie Louise [...] (Cabral,1996, p.173 -174)*

Marie, que ficou responsável pelo figurino do enredo Viagens Pitorescas e Históricas de Debret, desenvolveu uma pesquisa apurada sobre a obra de Debret e dos figurinos do período do Império. Conhecedora e estudiosa dos cortes e modelagens de época e provinda de uma cultura europeia que, pela proximidade a museus, documentos e elementos representativos de períodos históricos anteriores, tinha uma maior familiaridade com estes conteúdos, além de já ter praticado corte e modelagem na Europa.

> *[...] “nos primeiros anos de sua vida, Marie Louise também se dedicou à tapeçaria, pois sua mãe havia lhe ensinado essa arte quando ainda era criança. Contudo, foi precisamente na escola, no seu primeiro ciclo escolar, que ela aprendeu as bases da modelagem, corte e costura de roupas, bordados, tecelagem e tricot, ensinadas desde cedo, na Suíça.” (Sette,p.117)*

Dava grande atenção aos cortes e modelagens de época, procurava explicar para as costureiras a forma correta de recortar os moldes da época, as alturas das cinturas e etc. Marie foi mais tarde professora de Corte e Montagem na EBA(Escola de Belas Artes da UFRJ) onde detalhava as características particulares

dos cortes de diversas épocas e regiões. Escreveu, ilustrou e publicou em 2003 o livro “A Evolução da Indumentária: subsídios para criação de figurino”, tendo como tema a história da indumentária com gráficos das modelagens de época, trabalho que já vinha desenvolvendo em suas apostilas de aula como professora da UNIRIO e UFRJ. Conhecedora da modelagem de época, era consciente da importância e de quanto era indispensável para construção da forma e silhueta do figurino.

> *Marie Louise ficou encarregada de fazer o levantamento dos trajes e a sua adaptação às cores do Salgueiro, e Dirceu Nery faria a parte dos adereços e das poucas alegorias que seriam apresentadas. No seu português arrevesado, Marie tinha que explicar às costureiras do morro, que faziam as roupas das alas, detalhes como altura de bainha, forma de manga, caimento de saia sobre a anágua, enviesado do colete; convencer que na linha do diretório a cintura é embaixo do busto, além de outras especificações. Muita gente reagia. O que é aquela gringa, alta, magra, com sotaque estrangeiro, tinha que ver com a escola? Havia os mais tolerantes, que só não entendiam por que iam sair com um cesto de perus na cabeça ou um chapéu cheio de borboletas multicores. De qualquer maneira, mesmo aos trancos e barrancos, as coisas iam se fazendo, tomando forma, concretizando. (Costa, Haroldo, 1984, p. 87)*

Marie foi considerada a primeira mulher carnavalesca, responsável pelo carnaval de uma escola de samba, acrescido a isso a transformação que o casal Nery imprimiu na linguagem plástica e conceitual das indumentárias e da escola de samba como um todo. Introduziu novos materiais como a ráfia, a palha e outras fibras naturais que não participavam normalmente do universo das escolas e dos figurinistas até aquele momento. Outra grande inovação foi eliminar a corda que separava o público dos participantes das alas que desfilavam. Marie deu atenção especial à pesquisa histórica, ao enredo, à modelagem dos figurinos que não eram obrigatoriamente vinculados ao luxo, brilhos e plumas. Estava preocupada com a história, a silhueta, a forma, a composição, a harmonia do conjunto e os blocos de cores. Respeitava os figurinos e as modelagens de época, característica essa pertencente ao momento, quando em vários meios de expressão das artes cênicas, inclusive no cinema desenvolve-se um interesse e cuidado especial com a reconstituição de época. Dirceu e Marie dispensavam particular atenção à mobilidade, e leveza das peças buscando atender à anatomia, ao desempenho e ao

conforto dos participantes, demonstrado tão significativamente no uso das alegorias de mão e seu reflexo no conjunto do desfile da Escola, item que chamou atenção dos jurados e público. Preocupações estas constantes nos trabalhos de Marie, que levava sempre em conta “o para que” e “o por quem” aquele elemento seria usado, e ainda, por quanto tempo, em que lugar, dando atenção especial à mobilidade, ao conforto, à durabilidade e a relação dos figurinos e adereços com o conjunto da criação.

> Marie Louise também ressalta que, em cada tipo de espetáculo, importantes aspectos do figurino devem ser observados, como por exemplo, no caso de fantasias carnavalescas, além da unidade de conjunto e da harmonia, no desfile da escola de samba, uma das maiores preocupações do carnavalesco é a confecção das fantasias com materiais sintéticos e impermeáveis, pois as chuvas, muito comuns na época, colocam tudo a perder caso não se utilizem os materiais adequados. (Sette,2011)

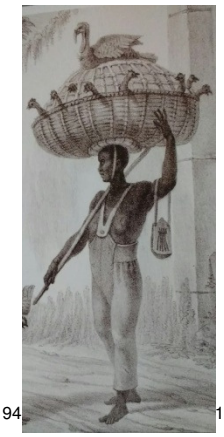
Leila Bastos Sette enfatiza no trabalho de Marie para as escolas de samba a importância e cuidado dispensado a “precisão na pesquisa histórica, como a principal fonte de conhecimento e estudo da indumentária, objetivando o virtuosismo técnico e artístico, numa visão de conjunto mais ampla e quase premonitória”. (Sette, 2011, p.17) Realmente Marie se dedicava a confecção esmerada das peças e acabamentos, era muito meticulosa na confecção dos figurinos e acessórios, preocupava-se em montar a silhueta respeitando a forma da época a partir de uma pesquisa consistente e através de uma modelagem bem resolvida, detalhada e precisa .

Um ponto que causava certo constrangimento nos integrantes oriundos da comunidade é que estes não gostavam de virem caracterizados de escravos e índios. Queriam ser vestidos de reis e rainhas para, ao menos durante aqueles momentos, poderem superar as dificuldades que viviam no dia a dia e experimentar momentos de glória, como membros da nobreza. Este impasse consistiu em uma das dificuldades que os carnavalescos tiveram de suplantar.

> Embora as pessoas da comunidade do morro, sambistas e costureiras não entendessem muito bem o porquê de determinados modelos de roupas, adereços e alegorias, percebe-se claramente que Marie recriou nos seus “riscos”, os hábitos, comportamentos e costumes, enfatizando a cultura afro-brasileira registradas nas pinturas de Debret. Os corpos que gingavam vestidos e

adereçados com trajes europeus e afro-brasileiros, carregando as alegorias narravam a história do Brasil Colônia e, ao mesmo tempo, executavam uma performance carnavalesca inovadora.(Sette,2011,p.17)

194


195

196

Inclusive esta transgressão aos hábitos dos integrantes das escolas de samba vem refletir a posição de Marie e da classe intelectual da época, quanto às questões sociais e às transformações que passavam as artes cênicas, que buscavam a valorização da cultura brasileira e maior conscientização em relação a nossa realidade.

> *Na conversa entre Nelson de Andrade, Dirceu Nery e Marie, ficou decidido que o enredo de 1959 seria a "Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil", baseado na obra do pintor Jean-Baptista Debret, integrante da missão francesa trazida para o Brasil por D. João VI, em 1816. Após uma longa pesquisa, Marie desenhou todas as fantasias respeitando fielmente os figurinos de época, mudando apenas as cores originais, pois em 1959 nenhuma escola de samba desfilava com fantasias que não ostentassem as suas cores. Enquanto isso, Dirceu Nery cuidou das alegorias e dos adereços, abandonando os grandes carros e criando adereços que os componentes os trariam nas mãos. Foi grande o impacto causado pelo*

[194] Risco de Marie Louise Nery – Desenho de figurino de Marie Louise Nery para passista do G.R.E.S. Salgueiro para o enredo "Viagem Pitoresca e Histórica pelo Brasil" inspirado nos desenhos e aquarelas de Jean- Baptista Debret. Pelo nome de "riscos" eram chamados os desenhos de figurino pelas costureiras da comunidade e nos barracões (como eram chamados de riscos os moldes e os desenhos de modelos de bordados). Marie adotou esse nome e passou a chamar de "riscos" os desenhos de figurino para as escolas de samba. Este "risco" do figurino do passista foi reproduzido por Marie em base de madeira e dado a Teresa Riba, como lembrança.

[195] Detalhe da gravura "Negros vendedores de Aves" de Debret publicada no segundo volume do álbum Voyage Pittoresque. (Bandeira-Lago, 2008, p.563)

[196] Detalhe de litografia de Thierry Frères 1835, publicada no segundo volume do álbum Voyage Pittoresque. (Bandeira-Lago, 2008, p.560)

> *desfile do Salgueiro não só no público, mas também nos integrantes da comissão julgadora, principalmente no cenógrafo e professor da Escola Nacional de Belas Artes, Fernando Pamplona. Tal impacto iria mudar o carnaval carioca. (Cabral, 1996, p.174)*

Ronald Teixeira, em entrevista para esta pesquisa, relata que Marie ficava muito impressionada com os blocos de cores que se formavam na avenida devido as escolas de samba manterem as cores originais, uma exigência comum naquela época. O conjunto proporcionava a ela particular interesse, gostava de ver a aquele mar de mesmas cores na avenida, os blocos de cores que poderiam ser organizados em padrões, volumes e proporções diversas.

> *Uma coisa que fascinava nas escolas de samba, era obsessão de não alterar as cores das escolas. Ela ficava impressionada de ver aquele mar de vermelho e branco, de repente o branco e o verde. Era como se a potência narrativa encontrasse uma forma de contar uma estória através da dança, do canto e se repetia. Trouxe para a escola de samba essa estética plural, um pouco anárquica e barroca ao mesmo tempo em que foi determinante para a escola de samba, como um paradigma. Alcança logo notoriedade em todos os segmentos aos quais se destinou; no ballet, no teatro, na dança, no cinema, na escola de samba. Ganhou muitos prêmios foi muito reverenciada, teve convívio com a ópera através de Fernando Pamplona. Na história estética da escola de samba foi considerada por ter inaugurado uma nova forma, ter identificado a potência da escola de samba visualmente. (Teixeira, 2018 – depoimento para esta pesquisa -11 de junho)*

No ano seguinte o presidente do Salgueiro, Nelson de Andrade convida Fernando Pamplona para carnavalesco da Escola mantendo na equipe artística a participação de Marie Louise e Dirceu Nery. Pamplona na época do desfile do Salgueiro, assinado pelo casal Nery, era integrante da comissão julgadora e ficou encantado com a beleza e inovações apresentadas no desfile da escola de forma que mostrou desejo de colaborar, no ano seguinte, na elaboração do enredo.

> *Coube aos Acadêmicos do Salgueiro em 1960, na gestão de Nelson Andrade, revolucionar a estrutura das Escolas de Samba ao introduzir inovações como: coreografia contada (outros dizem marcadas),dinamização na concepção dos enredos, figurinos mais livres e modernos, teatralização no todo da Escola pela criação de espetaculares 'shows" ambulantes [...]*

> *Todas estas alterações que viriam a dar nova vida às Escolas de Samba- foram frutos de um trabalho de artistas de cultura erudita que encontraram nas escolas de samba um campo propício para o desenvolvimento de suas concepções de arte .Estes artistas foram: Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Nilton Sá e o Casal Nery. A introdução destes artistas se deve a Nelson Andrade, um homem sem dúvida nenhuma de grande visão e que sentiu que o único caminho do Salgueiro-uma Escola pobre- seria renovar" (Araújo e Amaury, 1969,p.122).*

Este grupo de artistas passou ser conhecido como o "Quinteto Infernal" do carnaval com o enredo Quilombo dos Palmares. A transformação e pioneirismo foram a possibilidade de juntar artista de formação acadêmica habituados com a prática da pesquisa, que trouxeram para o ambiente carnavalesco, novos questionamentos ideológicos, novas concepções estéticas e dramáticas provindas de outros meios culturais oriundos das artes cênicas e visuais e que ao mesmo tempo trafegavam entre as esferas eruditas e populares.

Em 1961, Marie Louise participou do carnaval do Salgueiro que desfilou com o enredo "Vida e Obra de Aleijadinho" e em 1964 participa do carnaval da Portela com o enredo "O Segundo casamento de D Pedro I", quando, os desfiles das escolas de samba foram transferidos da Avenida Rio Branco, que já não estava mais comportando o grande número do público que assistia aos desfiles, para Avenida Presidente Vargas.

Segundo Leila Sette (2011), nesta época o isopor passou a ser muito empregado na construção dos carros, adereços, substituindo em grande parte o papel machê. O acetado, o aperfeiçoamento do plástico, vai contribuir muito para a construção do figurino, acessórios e alegorias de mão; a prensa mecânica para moldar materiais em grande escala, como o acetato, vai facilitar muito a produção das fantasias, já que o número de participantes das alas vai aumentar significativamente. Estes novos materiais vão afetar a Marie, não só na utilização nos projetos para as escolas de samba, mas também em criações voltadas para o teatro, cinema, televisão e artes visuais. Além do acetado e o isopor, incorpora a espuma, a fibra de vidro, poliuretano e outros materiais sintéticos na confecção de objetos, de adereços e de máscaras, também, por influência e de seu filho que era surfista e proporcionava a observação da fabricação das pranchas de surf.

Em 1968, participa de novo do carnaval do Salgueiro fazendo os “riscos”, como as costureiras integrantes da comunidade e a própria Marie se referiam aos desenhos das fantasias, para o enredo “Dona Beja, a Feiticeira de Araxá’’. Relata que com os figurinos deste ano sentiu mais liberdade de criar, permitindo-se a liberdade de estilizar alguns elementos do figurino. Outro ponto interessante é que a partir dos anos 1960 observa-se cada vez mais um interesse da classe média, provinda da Zona Sul, pelos desfiles, onda esta que acompanha os movimentos intelectuais do período.

Com seus conhecimentos técnicos de confecção de figurinos teatrais, nos seus aspectos cênicos e visuais, assim como o conhecimento provindo dar arte utilitária funcionalista da Bauhaus[197], e sua cultura em artes trazidas da educação e da formação acadêmica suíça, mesclada com arte popular, folclore e *naif* brasileiro promoveu uma mudança expressiva na concepção dos figurinos e adereços da Escola de Samba dando atenção ao conforto à leveza dos acessórios aéreos quanto aos materiais e a construção das peças.

Marie Louise em suas aulas enfatizava a necessidade de pesquisar os materiais e as técnicas de confecção corretas para atender a necessidade de cada espetáculo, quanto ao conforto, leveza, orçamento e durabilidade das peças, de acordo com o exigido em cada situação. Marie dava atenção à modelagem precisa da forma. Buscava que o caimento e movimento de cada roupa sobre o corpo do performer atendesse a silhueta adequada de cada época, as necessidades da atuação, ao corpo do ator e a relação com a ocupação do espaço cênico e com o outro ator. Prestava atenção ao ponto de vista do público em relação ao objeto a ser observado. A relação do figurino com a coreografia, o desenho de cena e a proposta do projeto. Sua versatilidade artística que trafegava por vários meios de expressão visual, plástica, cênica em diversas áreas proporcionava um leque de experiências e conhecimentos que se mesclavam e completavam.

---

[197] Bauhaus –(1919-1933) Escola estatal de design, artes plásticas, arquitetura fundada na Alemanha em 25 de abril de 1919, idealizada e dirigida por Walter Gropius (1883-1969)
“Havia uma filosofia de complemento entre artista e artesão. Era dada bastante importância aos ateliers de cerâmica, metal, mobiliário, tecelagem, escultura em madeira e pedra, tipografia, encadernação, vitrais e pintura mural. O corpo docente dividia-se em Mestre da Forma e Mestra Artesã. Na Escola deu-se o nascimento, efetivo do Desenho Industrial.” (Ferreira, 2006, p. 324) No teatro da Bauhaus destacou-se o Ballet Triádico em 1922 organizado por Oskar Shleemmer. Alguns professores da Bauhaus fora Walter Groupius, Mies Var Der Rohe, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schelemmer e outros.

> Marie Louise subia o morro se deslocando de casa em casa visitando as costureiras, para lhes ensinar a modelagem, o corte e a costura de seus "riscos", conforme eram denominados os desenhos das fantasias, adereços e alegorias naquele tempo. (Sette,2011, p.12)

Nesta época não havia ainda barracões que concentrassem a confecção dos figurinos, sendo esta atividade realizada na casa de cada costureira da comunidade que participava da confecção. Marie revelava desta forma sua dedicação de mestre, que viria a ser por grande parte de sua vida, seu trabalho e grande paixão e que se manifestava em todas as situações de vida e do trabalho. Além da atenção dispensada à escolha dos materiais que por vezes eram inusitados e revelavam a poesia das formas plásticas, tinha especial cuidado como o corte, a modelagem, a costura e acabamentos que apesar de combinados tanto com materiais mais orgânicos e naturais podiam ser feitos de materiais que ultrapassavam ao campo tradicional. Este conjunto de fatores estava vinculado à criação adequada da forma proposta e ao acabamento sempre esmerado. Tudo isso era ensinado de forma orgânica aos seus alunos e profissionais colaboradores. O conhecimento de época era imprescindível para ela, mesmo que a partir deste conhecimento chegasse à síntese e transgressão.

> *Em Debret, além de Marie Louise ter implantado o hábito da pesquisa sistemática da história da indumentária mais aprofundada, para a concepção dos desenhos das roupas, embora tenha declarado ser uma criação acadêmica, com muita criatividade, ela reinventou os trajes de época, ora estilizando os seus modelos originais, ora simplesmente colorindo com as cores emblemáticas da Escola de Samba, enriquecendo-os com acréscimos de materiais de grande plasticidade e efeitos visuais. Segundo a carnavalesca, a criação das fantasias de Dona Beja, para o desfile de 1968, da mesma escola, foi mais gratificante, pois o enredo lhe permitiu um voo maior pelo imaginário, ultrapassando as barreiras das formas fixas e específicas da indumentária histórica. (Sette,2011pp.12 e 13)*

Reafirmando, a educação suíça não permitia negligenciar a pesquisa histórica, conhecimento das silhuetas, cortes, modelagens e materiais. A pesquisa era para ela a fonte a partir da qual podia sintetizar as formas, as transformações criativas e estilizações.

Para a montagem de Leonce e Lena de Georg Büchner, em que trabalhei na adereçaria e na confecção das perucas, no Teatro Tablado, Marie idealizou os protótipos que reproduziam os apliques de perucas monumentais usados pelas mulheres na segunda metade do século XVIII. As perucas foram confeccionadas em espuma com modelagem impecável, recobertas com tules franzidas e drapeadas adornadas com pérolas e flores. O resultado, tanto pela perfeita modelagem da espuma quanto pela escolha do material, apresentava uma perfeição formal e poética. A delicadeza, textura e transparência do tule funcionavam como um filtro da luz teatral dando uma atmosfera de suave mistério. Sua capacidade e liberdade de mesclar técnicas, a escolha de materiais, a síntese da forma davam o tom particular e o clima da teatralidade em suas criações. Este foi um dos primeiros trabalhos que realizei com Marie e me fez perceber a construção do seu processo criativo.

Certa vez participei como aluna de um curso de extensão em adereços ministrado pela professora Marie Louise Nery na Escola de Teatro da UNIRIO, escola em que a professora fazia parte do corpo docente efetivo, curso este de um semestre de duração. Eu iniciando minha vida profissional e procurando recolher o maior número de fórmulas e técnicas para confeccionar adereços, indaguei a Marie como se fazia “isso e aquilo”. E ela querendo mostrar que cada objeto deve ser pensado para a situação que está inserida a proposta e que a criação do objeto, desde sua concepção passa não só pela forma e escolha cromática, mas e muito, pela escolha dos materiais, técnicas de confecção, tipos de acabamentos, inclusive o cuidado dispensado a este acabamento e as texturas empregadas, respondeu: “Teresa, não existem fórmulas nem receitas” e discorreu sobre o assunto. A partir das experiências práticas, da escolha do processo de elaboração das peças Marie ia desenvolvendo os conceitos e a técnicas necessárias a um processo de aprendizado que partia diretamente do “fazer”.

Não procurarei aqui inventariar os inúmeros trabalhos realizados por Marie em seus diversos meios de expressão relacionados às artes visuais, tendo em vista o trabalho tão bem elaborado pela pesquisadora Leila Bastos Sette, em sua tese de doutorado sobre artista eclética, polivalente, multifacetada. A artista plástica realizou trabalhos como tapeceira, pintora, desenhista, escultora. Realizou inúmeros e significativos trabalhos como ilustradora de livros infantis e adultos para autores renomados e obtendo distinções por esta atividade. O seu livro sobre indumentária e

modelagem histórica, “A Evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino”, primeira edição em 2003, foi inclusive todo ilustrado por ela. Ilustração em preto e branco com encadernação e formato mais popular para que maior número de pessoas tenha condição de acesso à obra. Esta é também uma das características de Marie, consciente das condições econômicas e sociais, tanto para realização dos seus trabalhos quanto em relação às dificuldades de acesso a determinados materiais por seus alunos. A carnavalesca Marie que além de ser considerada a primeira mulher responsável pelo carnaval de uma escola, com o desfile do Salgueiro em 1959, com o enredo “Viagens Pitorescas de Debret” promovendo uma mudança significativa na concepção dos desfiles das escolas de samba. Trabalhando como carnavalesca até 1968, para o Grêmio Recreativo e Escola de Samba do Salgueiro, com o enredo “Dona Beja, a Feiticeira de Araxá”, onde declara que este enredo permitiu-lhe mais liberdade na construção das formas dos figurinos. A Marie bonequeira, bonecos estes de várias espécies e tamanhos: marionetes, fantoches, animais fantásticos como o “Dragão Verde”, Carmem Miranda, Pequeno Príncipe, animais para vestir na Arca de Noé para montagem do Teatro Tablado. Os cavalinhos do Cavalinho Azul do texto de Maria Clara Machado, do qual também fez a ilustração do livro de mesmo nome. Bonecos com maquetes de roupas de época, bonecos e adereços para o Sítio do Pica Pau Amarelo. Bonecos para teatro, televisão e cinema, bonecos para todos os meios, assim era a artista escultora de máscaras de temáticas africanas e indígenas. A artista fez máscara da face de Fernanda Montenegro e Gal Costa, a grande máscara do sol de Orfeu do Carnaval. Mas é o teatro que vai unir todas estas expressões. Cenógrafa, figurinista, aderecista trabalhou com teatro, ópera, ballet, cinema e televisão. A mulher da cena e a mestra da cena que influenciou e orientou inúmeros hoje profissionais como: atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, aderecistas e iluminadores. Marie professora, que com sua generosidade, iniciou muitos de seus alunos nas artes da cena. Mulher muitas vezes premiada nas suas inúmeras manifestações artísticas, que ao mesmo tempo não estava apegada às honrarias. A mestra é que vai nos interessar neste trabalho, a partir do ponto de vista de alguns dos seus alunos, assistentes e profissionais da cena que tiveram um contato com Marie nos seus anos de atividade. A partir de depoimentos relacionados com as

atividades criativas de Marie, tentar traçar alguns de seus procedimentos no ensino nas artes visuais vinculadas a cena.

> *Portanto, percebemos, de imediato, o pioneirismo de Marie Louise, não somente por ter merecido o título da "primeira mulher carnavalesca", mas pelo trabalho de pesquisa sistemático e aprofundamento sobre a indumentária apropriada ao desenvolvimento do enredo, resultando na construção primorosa de fantasias e adereços. As suas inovações se transformaram em aprendizados que serviram como a chave de sucesso para as futuras gerações de carnavalescos. (Sette, 2011, p.48)*

Em 1962, Marie passou a integrar a equipe do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, equipe esta predominantemente masculina composta por Mário Conde, Túlio Costa, Napoleão Muniz Freire e Gianni Ratto. Em setembro, deste mesmo ano, assina os figurinos da montagem de Il Dibuk de Lodovico Rocca dirigida e cenografada por Gianni Ratto, lenda dramática de Scialon Na-Ski. Dibuk é o nome da alma de um morto, que se manifesta penetrando o corpo de uma pessoa viva, oferecendo um grande perigo para esta pessoa e tem que ser expulso por práticas de exorcismo.

Marie desenvolveu os figurinos, vestiu as personagens aprofundando-se numa pesquisa histórica cuidadosa nos costumes judaicos do leste europeu, exemplificando a atenção dada a pesquisa em seus trabalhos já aludida nos seus projetos como carnavalesca em escolas de samba.

> *Marie vestiu os personagens desse clássico com o costume judaico conforme a época e o lugar da ação. Aprofundando-se na pesquisa histórica, com seu estilo marcante, a figurinista imprimiu nos figurinos as principais características das vestimentas tradicionais e da cultura desse povo e de cada personagem. (Sette, 2011, p.107)*

Ronald Teixeira, em entrevista para este trabalho relata que na época que era aluno e assistente da professora Marie Louise, muitas vezes desmontou e desmanchou figurinos já prontos na tentativa de atender a Marie quanto à construção correta de determinadas peças de figurino revelando a preocupação da artista em chegar à forma e caimento perfeito para a situação, com base nas suas pesquisas históricas e formais.

> [...] segundo Marie Louise em algumas montagens desses grandiosos espetáculos de ópera e ballet, cujas verbas eram escassas, ela trabalhou com reaproveitamento dos trajes, reconstruindo figurinos, adereços e demais objetos cênicos. Considerando que nesses casos, assim como nas produções cinematográficas, o seu nome não era incluído nas fichas técnicas, o volume de trabalho realizado por ela é superior ao que foi documentado. (Sette, 2011, p.109)

A citação acima confirma o que foi declarado por Teresa Riba e Ronald Teixeira em relação à preocupação de Marie com o reaproveitamento de materiais e a reutilização de peças pré-existentes, reciclando-as e enriquecendo-as. Trabalho que profissionais contemporâneos mesmo do porte de Beth Filipecki, acostumados com orçamentos mais elásticos, continuam utilizando. Esta tendência para o reaproveitamento vamos observar desde Brecht, quando em suas montagens, são reutilizadas peças de brechós, que possuem uma história prévia, uma vivência impregnada nos tecidos, nos materiais e na conformação, mesclados com peças recém-confeccionadas, mas estas também customizadas e tratadas a fim de imprimir uma vivência e emoção nas peças de figurino.

Reaproveitamento de diversos materiais passa também pela recuperação, manutenção, percepção e ampliação da carga imaterial daqueles materiais e objetos. A potência das diversas vivências passadas pelo objeto no seu percurso de vida e a história e destes materiais vai conter a teatralidade da vida, “trazer a ideia do objeto que fala”. “Procura contaminar pelo viés social, a retórica do que aquela época apresentava, trazendo para o material cotidiano, o sentido da antropologia, como ele se comporta”. (Teixeira, 2018, em entrevista para este trabalho) Podemos enfatizar o interesse e preocupação de Marie com a preservação do patrimônio histórico e cultural como indispensável pela sensibilização, conhecimento e valoração da cultura. Sendo um ponto interessante na confecção de figurinos, quanto ao conhecimento de materiais, acessórios, ornamentos e aviamentos de época que podem ser utilizados na elaboração de figurinos, misturados a materiais atuais, amplificando a potência dos trajes de cena. Participa da organização e manutenção de acervos de indumentária, da formação cultural do artista. O mesmo se diz do reaproveitamento de materiais, que no caso dela, já continha elementos de aproveitamento de sucatas, com a intensão bem próxima dos artistas

contemporâneos voltados para a preservação ambiental. Sem deixar de lado o sentido empregado, desde as montagens de Brecht, a valorização da carga vivencial dos objetos com uma história pré-estabelecida, incluindo os figurinos e elementos de cenografia.

Teresa Riba frisa, para esta investigação, a importância dos conceitos da Bauhaus para Marie. A funcionalidade, a ideia do essencial nos objetos, no traço, na silhueta, o necessário, o sem excessos. Trabalhar com o reaproveitamento, a reutilização atendendo a orçamentos reduzidos e potencializando os materiais.

A importância dispensada por ela à pesquisa e à investigação é também revelada pela organização de inúmeros arquivos iconográficos, consultados antes de iniciar os projetos, quaisquer que fossem. Desde a criação de cenários e figurinos até máscaras ou objetos mais corriqueiros. Para isso coletava muitas imagens, para daí fazer seus inúmeros croquis, até chegar à forma final sintetizada, escolhida entre tantas a forma essencial, pura, sem excessos. Desenvolvia um processo de busca da forma e do traço através de desenhos de inúmeros croquis, até chegar à síntese do traço e da composição, principalmente na área de ilustração, mas também no processo de pesquisa formal aplicado em outras áreas que atuava.

Nos primeiros anos da chegada de Marie ao Brasil, o país estava passando momentos efervescentes nas áreas política e cultural. Brasília estava sendo projetada, uma revolução nas áreas do urbanismo e arquitetura estava sendo promovida por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. A música brasileira estava sendo divulgada com a criação da bossa nova. O teatro estava repensando os seus rumos em direção a uma busca de autores nacionais, temas mais engajados e uma brasilidade fortalecida por Ariano Suassuna. Estes momentos foram importantes para esta mulher que veio da Europa, sendo introduzida por seu marido, Dirceu Nery nos meios culturais engajados do Rio de Janeiro. Iniciou trabalhando e sendo reconhecida em espaços importantes nas artes cênicas. Começou trabalhando para o Teatro Tablado em montagens de Maria Clara Machado com a criação dos adereços e bichos para peça Embarque de Noé em 1957. A parceria com o Tablado foi muito frutífera assinando criações em cenografia, figurino e adereços. Trabalhou com Maria Clara Machado, Kalma Murtinho e Ana Letícia entre outros importantes artistas para a cena brasileira. Em 1959, já estava desenvolvendo o carnaval para o Salgueiro, impulsionando uma revolução na concepção dos enredos, projetos e

influenciando as novas gerações de carnavalescos que viriam a seguir . Foi considerada a primeira mulher carnavalesca, o mesmo acontecendo com sua entrada para equipe técnica do teatro municipal onde o universo era composto praticamente pelo sexo masculino.

Este protagonismo feminino na cena brasileira marcou os primeiros anos da sua chegada ao Brasil. Marie costuma declarar em suas entrevistas.

> Eu nasci em uma região que reina o protestantismo. Eu tenho raízes por parte da minha família de Calvino, de Lutero e de Zwinglio. É barra pesada. Muito puritano para meu gosto, para minha natureza. Fui sempre uma...como se diz...ovelha negra em minha pátria e aqui sou uma ovelha branca"(Depoimento de Marie Louise Nery(2003) para Ronald Teixeira publicado no folder da exposição "Marie Louise: Artesã do Teatro"(2004)[198]

Para esta investigadora ainda quando sua aluna e assistente, comentando a necessidade de termos uma posição existencial, estando atentos para as transformações do momento, com uma mente questionadora e contestadora disse: "Eu fui existencialista, você hippie e determinadas pessoas o que são?" Marie achava que era imprescindível uma posição política e existencial perante a vida.

Marie estava voltada para os movimentos de vanguarda, desde os pensamentos da Bauhaus aos movimentos existencialistas. Os primeiros anos após a sua chegada ao Brasil coincidiram ao que podemos chamar de segunda fase do modernismo por volta de 1960, O CPC, O Teatro Opinião onde é interessante observar que João do Vale é o homem do campo, Zé Keti o homem da favela e Nara Leão a menina universitária. Marie reproduz este padrão, ela é a mulher europeia que se apaixona pela cultura popular. Isto é muito vanguarda para aquele momento de busca de revalorização de uma cultura popular e ainda isto tudo, um pouco depois da vinda de vários profissionais de teatro europeu para o Brasil como Ziembinski, Gianini Ratto, com os quais inclusive, Marie Louise Nery trabalhou em inúmeras montagens. Além disso, Marie tinha formação em Escolas de Artes Utilitárias da Suíça que junto com as influências provindas da convivência com seu ex-marido, um arquiteto formado pela Bauhaus e discípulo de Le Corbusier, que

[198] Depoimento de Marie Louise Nery concedida a Ronald Teixeira em 2003 pertencente ao folder da exposição realizada no Tablado intitulada "Marie Louise Nery (2004) ; Artesã do Teatro."

estava tão em pauta nas escolas de arquitetura no Brasil, principalmente devido ao entusiasmo e euforia presentes pela construção de Brasília.

Outro ponto relevante em citar é a simpatia devotada por Marie ao existencialismo, contemporâneo a momentos muito produtivos da jovem Marie, movimento este que tinha em Simone de Beauvoir sua musa inspiradora e pensadora, escritora e filósofa importante para o existencialismo e para as bases do feminismo da segunda metade do século XX, embora a própria Simone não se dissesse filósofa e nem feminista, mas tenha assumido esta posição após os movimentos de 1968. A análise do homem e sua relação com o mundo que coloca sobre o homem a responsabilidade sobre suas ações. O que cada um faz com a vida e o significado dado à existência por nós, fazendo parte da liberdade da qual o ser humano não tem como fugir. A tese existencialista, segundo cada pessoa é responsável por si, e por suas próprias ações são conceitos que tem repercussão na vida de Marie.

Marie em 1964 ingressa oficialmente como professora no Brasil. O que podemos observar é que Marie, nos primeiros anos de estada no Brasil, já estava totalmente envolvida com as artes e a cultura brasileira participando significativamente do cenário artístico, cultural e acadêmico da cidade de forma representativa e revolucionária. Sobre o campo de atuação da academia, também costumava declarar que para ser professora tínhamos que amar os alunos, gostar do que fazemos e ser generosos com o divulgar do conhecimento. Nas entrevistas para esta pesquisa é ressaltada sua capacidade e sensibilidade de captar a possibilidade de cada aluno. Segundo ela o ensino não deve ser global, a forma de ensinar deve ser personalizada. Ela pensava ensinar para cada aluno a partir da percepção dos seus interesses, dificuldades, possibilidades e aptidões. Lembra que normalmente trabalhou com grupos pequenos, o que tornava isto possível. Seu processo de ensino partia da prática. Ela costuma dizer, segundo Ronald, que a professor deve ficar feliz com o progresso profissional dos seus alunos.

Segundo Leila Bastos Sette (2011), Marie começou a lecionar no Conservatório Nacional de Teatro em 1964-CNT, antigo Curso Prático de Teatro, do Serviço Nacional de teatro-SNT, depois denominado Conservatório de Teatro e em 1953 tornou-se Conservatório Nacional de Teatro, instalado na Praia do Flamengo, 132. Em 1969 tornou-se Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara

(Fefieg), com a fusão dos Estado da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975 passou a se denominar Federação das Escolas Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (Fefierj) de onde a Escola de Teatro fazia parte. Em 1979 a Fefierj foi institucionalizada com o nome de Universidade do Rio de Janeiro, UNIRIO onde pertence a atual Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – CLA – UNIRIO.

Os depoimentos de Hélia Frazão, Ronald Teixeira e Teresa Riba foram organizados em subcapítulos, para favorecer a visualização e facilitar o entendimento dos conteúdos trabalhados pela professora Marie Louise Nery. Apesar de estes conteúdos serem interdisciplinares, muitas vezes se sobrepondo e interpenetrando. A sequência apresentada manifesta o ponto de vista desta pesquisa, não por uma questão de importância, mas pela linha sequencial a partir do ponto de vista deste trabalho e ainda proporcionar um melhor entendimento do que será apresentado no item seguinte, mas sem determinar uma rigidez e uma obrigatoriedade. Foi priorizada, para iniciar a apresentação dos depoimentos, a motivação primordial da professora, a sua dedicação e o prazer no progresso dos alunos e sua influência na vida profissional destes. razão importante para a realização de toda a sua vida acadêmica. A segunda etapa fala sobre o seu interesse pela pesquisa como base para o início dos processos e procedimentos de criação. A seguir, a disciplina Corte e Montagem, importante para a criação e confecção de figurinos por constituir uma ferramenta para a construção da escultura do traje, interferindo na forma, no movimento na expressão plástica e na relação com o corpo e o espaço. Na sequencia, as dinâmicas da disciplina Indumentária através do depoimento dos seus ex-alunos e assistentes. Os conteúdos da disciplina Adereços vêm a seguir, que no caso do figurino vem completar e significar as silhuetas e a expressão visual da cena. Sendo que a técnica advinda desta prática vai instrumentalizar figurinistas e cenógrafos para o desenvolvimento das suas criações. Assim, também, com os conteúdos de criação da forma e as preocupações com o reaproveitamento e a reciclagem, tanto do ponto de vista conceitual, desenvolvendo um signo visual, quanto do técnico, proporcionando uma flexibilidade no uso dos materiais. Continuamos com o livro e apostilas iconográficos desenvolvidos por Marie e finalizamos com os depoimentos sobre a exposição realizada no Teatro Tablado, sobre a obra da artista e professora Marie Louise Nery.

3.2 - A MESTRE - A IMPORTÂNCIA DE MARIE PARA A FORMAÇÂO DE UMA GERAÇÃO DE PROFISSIONAIS DA CENA

[199]

Para iniciar estes pontos apresentados a seguir, não podemos esquecer a inseparabilidade em Marie de arte e vida, visão apresentada por todos os entrevistados que participaram de seu convívio. Esta característica pertencente aos movimentos de contra cultura das décadas de 60 e 70 já faziam parte de um modo de vida, de um compromisso e uma posição existencial, não um compromisso formal, mas uma forma orgânica de conviver com a existência. "A Marie tinha essa coisa de misturar arte e ciência com a vida..." (Teixeira, 2018, para esta pesquisa). Teresa Riba referindo-se a respeito da preocupação de Marie com o não desperdício, o reaproveitamento e a reciclagem diz que isto era uma questão na vida, não era uma postura de trabalho era uma postura na vida.

> *[...] na própria casa não havia uma fronteira entre o atelier e a residência, isso era uma marca de Marie, sempre foi, porque o envolvimento dela com as artes visuais, com o fazer, o desenhar, o projetar figurinos, a cenografia,*

[199] Pranchas de desenhos que fazem parte de projeto de figurino de Marie Louise Nery. As duas primeiras pranchas com figurinos de pastores incluindo pesquisa de tecidos. A terceira prancha com desenho de figurino de Baltasar, um dos Reis Magos, incluindo pesquisa de tecidos.

> *os bonecos, tudo tão misturado com a própria vida, que aquilo está impregnado na própria casa. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

As pessoas que deram depoimentos para este trabalho destacam a importância de Marie para a formação profissional dos alunos e colaboradores, além de ter sido ela que introduziu muitas das pessoas nos trabalhos voltados para as artes cênicas, através da assistência em criações que estava envolvida e por muitas vezes repassando trabalhos sob sua orientação. O interessante é que nas duas situações resultavam em aprendizagem, proporcionada pela generosidade da mestra que não perdia a oportunidade de instruir no que fosse necessário.

> *Retornando, ainda para essa dinâmica de sala de aula, sempre tinha coragem de impactar o aluno transformando a vida do aluno, apresentando-se quase como um divisor de águas. - "As mãos de um artista certamente formam calos. O artista pensa com as mãos, executa com as mãos, com o próprio corpo, procure ter calos nas mãos." Eu na época era músico profissional, concertista, tocava celo, gamba e instrumentos de sopro. Tomava parte numa pequena orquestra de música renascentista e barroca. Marie, eu também sou músico. -"Se faz música, executa música, o próprio tocar o instrumento também lhe traz calosidades. Então não me venha assim, não se proteja." Eu ficava muito impactado e penso assim, que sortudo fui, que sou por ter podido ter tido esse encontro, cruzado o caminho de Marie Louise . E também eu era muito tímido. ficava só com o portfólio na porta da sala dela, olhando assim.- " Por favor entre, não fique aí na periferia, entre, entre .Atravesse essa porta. Me deixa ver essa pasta " E aí ela abriu o portfólio e eu tinha uns projetos de um sofá que virava avião.- "Você acha que isso vai ser um produto industrial, você vai produzir de modo seriado, isto é um objeto cênico"[..].ficava assustado, impactado... "Saia desse Desenho Industrial." Troquei o curso e fui para cenografia e figurino sem qualquer arrependimento. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Teresa Riba enfatiza que devido a Marie incluir os alunos em seus trabalhos, proporcionava que estes estivessem o aprendizado através do contato direto, no espaço da prática, nos meios de encenação, o que proporcionava uma situação interessante para o desenvolvimento dos alunos, tanto nos inúmeros procedimentos de criação, como na possibilidade de inserção nos projetos

vinculados a encenação e assim poderiam ser multiplicadores dos pensamentos e práticas trabalhadas.

> [...] ela gostava de levar os alunos para participar dos trabalhos, por que ela acreditava que os inserindo no mercado podia replicar aquilo que ela passou. Foi ela que me inseriu no mercado de trabalho. [..] O que ela trouxe de contribuição era mesmo ousado. Ela fazia as coisas acontecerem de forma muito correta com as pessoas, com a universidade. Ela construiu o atelier encima da casa dela. Nesta década de 50, quando Marie chegou no Brasil, estava sendo construída Brasília, tinha um pensamento moderno tipo o mais com menos. O que ela trouxe de contribuição foi muito grande. (Riba, 2018, depoimento para esta pesquisa em junho)

A complementação das aulas por estas atividades extraclasses, se assim pudermos nomear, era uma característica de Marie. Costumam relatar que procurava complementar as aulas levando à sua casa para tomarem contato com sua biblioteca, sanando determinadas carências de informação. Estas indicações eram personalizadas conforme interesse, necessidades e aptidões de cada aluno para atender as carências que ela percebia. Na época, eram raras as publicações em português nas áreas de indumentária e os livros importados eram caros e de difícil acesso. A questão do reaproveitamento passava também por isto, na tentativa de possibilitar a confecção das peças e apresentação de projetos com custos mais baixos. Costumava dizer que o brasileiro é muito criativo, isso era o que tínhamos de melhor, que apesar das dificuldades de acesso aos materiais, à aprendizagem de técnicas e bibliografias específicas, conseguia suplantar as dificuldades através da criatividade, e isso fazia parte da sua dinâmica de aula. Ronald menciona também a inquietude em relação à vida e às artes que provinha de Marie e ela procurava transbordar para seus alunos.

> *Toda vez que comento sobre Marie e lembro a existência dela na minha carreira, porque foi ela que me ensinou a vestir e despir o teatro e o cinema. [...] Porque a ideia de desconstruir que é também uma criação e uma construção, adquiri no convívio com a Marie. Porque eu não conheci Marie na Escola de Belas Artes. Eu a conheci em um curso de acessórios para indumentária que ela ofereceu na UNIRIO. Eu já era aluno da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ e também foi nesse curso que eu também lhe conheci, e depois nós fomos assim, contaminados pela aquela dinâmica de Marie, que eram provocações, não só para a apreciação estética, mas*

> *também para a formação de uma intelectualidade. Ela oferecia leituras, indicava autores filósofos, teóricos para os estudos complementares de cada um dos conteúdos, seja na apresentação de um figurino, de acessórios para figurino, ou mesmo para cenografia e outros segmentos das artes visuais. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa - 11 de junho)*

Teresa Riba também teve a oportunidade de ser convidada pela mestre à sua casa atelier, onde teve contato com um amplo material bibliográfico através da Marie, e enfatiza a importância da filosofia da Bauhaus para a formação do pensamento artístico de Marie Louise. Inclusive vemos este pensamento manifestado no diálogo que teve com Ronald em que comenta que o artista tem que ter calos nas mãos, aludindo que o artista deve trabalhar com as mãos, fazer a obra com suas próprias mãos. Este pensamento do artista artesão, pertence à filosofia de complemento entre artista e artesão presente na Bauhaus como citado por Hélio Ferreira (2006), onde a referida escola valorizava vários tipos de ateliers como: de cerâmica, metal, mobiliário, tecelagem, escultura em madeira e pedra, tipografia, encadernação, vitrais e pintura mural.

> Acabou me levando a sua casa e mostrou um amplo material sobre a Bauhaus, e foi explicando sobre Bauhaus, mostrando a bibliografia que tinha sobre a Bauhaus. Ela tinha muito desse pensamento da Bauhaus, da filosofia da Bauhaus*. (Riba, 2018, depoimento para esta pesquisa em junho)*

Ronald comenta que Marie sempre foi muito rigorosa na questão, não só de horário, mas também com os vínculos que cada um formava e apresentava com a decisão de se tornar artista. Pensava ser necessária uma posição existencial comprometida. Era como encarava, como um compromisso perante a vida.

O fato é que cada pessoa que participou do contato profissional e acadêmico com Marie enfatiza que aplicam os conhecimentos adquiridos, através dela, em suas práticas profissionais como criadores e professores.

> *Agora trabalhei com os alunos e só lembrava dela. Se ela não estivesse ali me ensinando máscaras não estava hoje fazendo máscara e ensinando fazer máscaras [...] Quando cheguei em Brasília ninguém trabalhava com máscara, a turma tinha mais de 30 alunos das artes cênicas e com pessoas de outros cursos querendo se matricular. Esta técnica foi a técnica que*

> *apliquei lá na Faculdade Dulcina, saíram coisas maravilhosas. Eu falava as mesmas coisas, fazer a máscara: levinha, encaixando direito no rosto [...] Quando saí da faculdade Dulcina, várias pessoas encomendaram máscaras, porque a Faculdade Dulcina tinham pessoas das artes cênicas e das artes plásticas, que ainda se chama artes plásticas, e ai passaram criar situações que usassem máscaras, porque ali tinham grupo que fazia* máscara [...] *Agente vai replicando tudo que ela ensinou, eram de papel carne–seca, papel kraft, sacos de papel de pão, era reaproveitamento o tempo inteiro. O gasto era muito pequeno.* (Riba, 2018, depoimento para a presente pesquisa em junho)

Ronald inclusive relata que a influência de Marie foi crucial para sua vida e que deve a ela ter se tornado cenógrafo e figurinista. Teresa Riba e Hélia Frazão igualmente gratas revelam que usam até hoje os aprendizados adquiridos com ela nas suas vidas como profissionais e Hélia ainda guarda e aplica em suas aulas a apostila criada por Marie para as disciplinas de indumentária e corte montagem, compostas pelos desenhos e gráficos de modelagem da mestra. Estas apostilas serviram de base para o livro escrito por Marie e publicado pelo SENAC.

> *Inclusive quando decidi estudar Cenografia foi por uma atitude da própria Marie. Eu ficava na porta da sala de aula do sexto andar. Eu ficava muito impressionado com a própria sala. Era Marie Louise no meio daqueles alunos, construindo bonecos, fazendo trajes de época em papel, construindo maquetes, fazendo tintas em processos de modo primevo, usando pigmentos naturais. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

A polivalência da artista Marie refletia como um grande diferencial na vida acadêmica da professora Marie, que dominando várias técnicas artísticas nas artes visuais, além de tecelagens diversas, de costura, de modelagem e inclusive mesclando estas linguagens com as artes cênicas nas áreas de adereço, figurino e cenografia, determinava uma excelência de domínio técnico que influenciava seus alunos através dos processos e procedimentos de criação e ensino. As pessoas que tiveram contato com esta professora, em qualquer espaço que estivesse realizando suas atividades, ficaram instrumentalizadas com a capacidade de resolver situações em diversos campos. Os figurinistas certamente com conhecimentos ligados em: modelagem de época, tapeçaria e outras técnicas de tecelagem como tear,

macramê, crochê, tricô. Em adereçaria, que por sua vez exige uma série de investigações e capacitações em habilidades como escultura, pintura, modelagem, tratamentos de tecidos e materiais e o conhecimento do comportamento de diversas matérias primas naturais e sintéticas, ficam mais aparelhados para resolver situações que surjam e com mais condições de desenvolver os processos e procedimentos que vão desde a criação até a realização do projeto.

> *A influência da professora Marie é muito grande na minha formação profissional, como também no caminho profissional que eu tomei. Primeiramente porque trabalhei durante toda a minha atuação profissional como aderecista. No meu trabalho de cenógrafa e figurinista o tratamento com adereço foi muito presente. Sem dúvida, eu despertei esse olhar para questão da forma e dos materiais, da importância dos acessórios, a partir da influência da professora Marie. Eu sempre andei pelas lojas olhando os materiais e pensando em dar utilidade a eles, para que tipo de peça ou acessório eles serviriam. (Frazão, 2018, depoimento para esta pesquisa em 23 junho)*

Marie teve um papel preponderante na escolha profissional de Ronald como o comentado por ele.

> *Eu estudava antes Desenho Industrial, ela me provocou falando larga o desenho industrial e venha fazer Cenografia. Você vai produzir um objeto que vai frustrar o outro. Este pensamento da moda e do desenho industrial vai produzir algo que o outro vai se sentir desatualizado. O que você tem feito e que você tem desenhado é um objeto que precisa de uma performatividade. Você tem que vir para as Artes Cênicas. Eu larguei desenho industrial e me tornei cenógrafo por esse encontro com ela. Eu sou muito grato a Marie, porque ela me tornou um artista e um homem independente e realizado. Consegui formar um grande espelhamento. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Teresa Riba e Ronald Teixeira ainda mantém vivas as lembranças e impressão causada por Marie quando a viram pela primeira vez.

> *Nessa procura pela arte e pela ciência passava no sexto andar e via Marie Louise.[:..] "Entra, saia dessa porta, saia dessa periferia", foi aí que eu fui e tudo se transformou. Aí ela me disse que ia dar um curso de acessórios para indumentária lá na UNIRIO e se quisesse podia me inscrever. Fui e me inscrevi. Não é possível que exista esse campo que eu não tinha ainda*

> *compreendido , fiquei fascinado, louco [...] Com ela fui aprender fazer tecidos em tear, enlouquecido, juntou a fome com a vontade de comer.".(Ronald Teixeira,2018, em depoimento no dia 11 de junho)*

Estas salas do sexto e sétimo andar estão localizadas no espaço que pertence ainda, a Escola de Belas Artes e está situado na Cidade Universitária na Ilha do Fundão, prédio este onde também está instalada a Faculdade de Arquitetura da UFRJ. Os relatos dos dois profissionais estão impregnados de emoção ao falar da professora e transmitem uma imagem emocional da cena.

> *Isto era na década de 80, ainda no final da ditadura. Lembro a primeira vez que vi Marie, aquela figura alta, já meio curvada, porque ela era altona, branquinha, naquela sala colorida no sétimo andar. [...] Ela era um amor, muito querida. O que aprendi com a Marie foi mais que a lição da escola, foi uma lição de vida.* (Riba, 2018, depoimento para a presente pesquisa em junho)

O amor manifestado pelos ex-alunos, hoje profissionais atuantes inclusive na área acadêmica, que participaram desta pesquisa com seus depoimentos é um reflexo do ponto de vista de Marie em relação ao ensino e principalmente aos alunos apresentado pelo depoimento de Ronald Teixeira, revelando a posição existencial generosa da mestra, visão importante para ser meditada hoje em dia em que o individualismo, o distanciamento de determinados valores e da responsabilidade social estão tão em voga.

Quando da aprovação de Ronald Teixeira para professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, Marie o "pegou pelo braço" como o próprio Ronald comenta e falou as frases relatadas abaixo e que revelam a postura de Marie quanto à motivação primeira e imprescindível do professor.

> *É fundamental que você ame a progressão dos seus alunos. Isso é nosso motor pulsante. Amar ver o outro progredir." Eu nunca esqueci isso. Nós recebemos aqui no Rio de Janeiro, no Brasil, um público com muita diversidade de sofrimentos. Esse momento que é o encontro do educador com o estudante em sala de aula, seja único mesmo que seja "por um par de olhos", mesmo com essa diversidade. A Marie tinha essa coisa de misturar arte e ciência com a vida [...] Sou muito grato à Marie. Todos os prêmios que ganhei na minha carreira sempre dediquei à ela por conta dessa motivação, desse envolvimento atávico que me recheou de coragem,*

> *quando me destinei ao estudo das artes cênicas da cenografia e da indumentária.(Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Ronald cursou com Marie as disciplinas com os conteúdos de modelagem para roupas históricas, de adereços, de indumentária, de história do traje, artes visuais que eram técnicas de pintura, técnicas de escultura e criação da forma: sendo um período estudo da cor e outro período era estudo da forma. Estudos tridimensionais em diferentes matérias primas, não só no barro, mas em diferentes resinas segundo o próprio Ronald. Teresa Riba comenta que aulas de Marie tinham como ponto de partida a prática, para em decorrência, desenvolver os conteúdos que desejava trabalhar. Hélia Frazão declara que cursou com a Professora Marie Louise na Escola de Belas Artes da UFRJ as disciplinas Corte e Montagem I, II, III e Adereços. Teresa Riba cursou as aulas de Corte de Montagem, Adereços e de Caracterização. Comenta que havia alguma dessas disciplinas que estavam sendo ministradas juntas, mas não recorda quais exatamente. Segundo Teresa Riba isto foi por volta de 1981-82 durante os primeiros anos da chegada de Marie na Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ.

Esta pesquisadora cursou a primeira turma da disciplina Corte e Montagem ministrada na Escola de Belas Artes pela professora, logo na chegada da Marie naquela instituição. Trabalhei como assistente em adereços, inclusive no projeto para o Museu Maria Clara Machado na Barra, que não existe mais. Devo também muito da minha vida profissional a Marie, inclusive a confiança que depositou em mim, me convidando para trabalhar com ela e me repassando alguns trabalhos e com isso me inserindo na vida profissional.

> *Eu acho que toda uma geração, que é a minha, que estudou tanto na UFRJ quanto na UNIRIO é uma geração muito influenciada pelo trabalho de Marie pelo menos em Artes Cênicas. Ela influenciou toda uma geração e acho que tem muita gente para falar, que conviveu com ela. Influenciou toda uma geração de cenógrafo, figurinista. Muitos já estão finalizando uma fase da vida e se aposentando. Em relação aos alunos de Marie, eles já fizeram seu caminho profissional, alguns já pararam de trabalhar. Marie foi muito importante na formação desses profissionais, profissionais que tiveram uma participação intensa no meio artístico. (Frazão, 2018, depoimento para esta pesquisa em 23 de junho)*

Elizabeth Filipecki trabalhou com Marie Louise Nery na UNIRIO no Departamento de Cenografia da Escola de Teatro e na Escola de Belas Artes no Departamento de Artes Utilitárias como professora no Curso de Indumentária.

> *Em 1984, fui convidada pela professora suíça Marie Louise Nery, para lecionar na Escola de Teatro da UNIRIO. A artista era responsável por três disciplinas do Departamento de Artes Cênicas: Artes Plásticas, História da Indumentária e Práticas de Montagem de Figurino Teatral. Como docente da instituição, acompanhei cotidianamente os exercícios de criação que ela desenvolvia com seus estudantes nestas disciplinas. Um trabalho refinado e inovador que enfatiza o valor do rigor da estética visual nas adaptações do figurino teatral, numa época em que pouco ou quase nada existia em português sobre as relações entre figurino, artes cênicas e as artes plásticas. Marie Louise destacava-se também por sua habilidade em entrelaçar saberes e fontes diversas – carnaval, dramaturgia de rua, produção de bonecos e máscaras, alegorias e estandartes: o que fosse possível ou necessário abraçar. (Filipecki, 2016, p.20).*

3.3- A PESQUISA

A pesquisa fazia parte do ponto de partida dos processos de criação de Marie nas diversas modalidades artísticas que participava. Esta pesquisa envolvia o conhecimento sobre o local e época em que objeto estava inserido, onde aquele personagem pisa, em que solo coloca o seu pé. A conformação geográfica daquele espaço, o clima, o tipo de natureza e a cor do solo e da terra que tinge aquele lugar. Passava pela história em vários campos de conhecimento, desde as manifestações sociais, psicológicas e artísticas incluindo a etiqueta e os comportamentos determinando silhuetas e posturas daquela esfera contextual. Investigava os costumes e códigos de cada cultura. Pesquisava as construções plásticas, formais, cromática, materiais (investindo nas texturas e tratamentos de cada objeto e figurino) e silhuetas (como estudo para as bases e síntese da forma para a criação de figurino). Incluía as expressões artísticas em que está envolvida a proposta. Os usos, em cada situação dos objetos e figurinos, também eram pesquisados, e serviam para

instruir, inclusive os elementos da equipe - principalmente atores e diretores, quanto estas questões que implicavam na relação do ator e do personagem com o espaço e os outros performers. Preocupava-se com a vivência dos objetos que tinham uma história, uma fala, um discurso e para isso precisava conhecer a vida daquelas vestes e objetos aprofundando as pesquisas teóricas e plásticas, incluindo aí a forma, a silhueta, a palheta cromática e os materiais. Para isso, além de uma bibliografia respeitável, acessava seu imenso arquivo iconográfico selecionado pela artista e professora ao longo dos anos de sua vida, para realizar um simples objeto ou uma máscara. Acessava este material imagético arquivado e a partir daí iniciava seus estudos formais dentro das artes cênicas e plásticas, como, por exemplo, nos trabalhos de ilustradora, onde realizava inúmeros croquis até chegar à forma essencial e a linha pura que procurava e como Ronald e Teresa Riba lembram em seus depoimentos.

> *Ela tinha muitas folhas com imagens, muito material de máscara, e assim ela trabalhava. Ela tinha pastas com vários recortes no ateliê na casa dela, [...] todo material de pesquisa era catalogado, ela tinha pastas de não sei quantos pássaros, não sei quantos cachorros, não sei quantso...[...]por que tudo isso era referência para máscaras, super organizado. Figurino espanhol, roupa folclórica. Estas pastas simples de plástico que ela empilhava. Era muito material e se via que era um material bem antigo, provavelmente arquivados e catalogados há algum tempo.* (Riba, 2018, depoimento para esta pesquisa em junho)

Para realizar os projetos de indumentária fazia um recorte da pesquisa, necessário para atender a proposta e o contexto que estava inserido o projeto. Assim, para os desfiles das escolas de samba se concentrava no estudo das silhuetas e dos artistas que estavam sendo usados como inspiração, como o caso do Debret para o enredo do Salgueiro. No caso do Teatro Municipal para a montagem de Il Dibuk com direção de Gianni Ratto e música de Ludovico Rocca, pesquisou detalhadamente o figurino judaico do Leste Europeu cuidando de tratamento dos tecidos e das texturas para se aproximar da palheta cromática do local e da expressão plástica escolhida e imprimir uma vivência ao figurino. Leila Bastos Sette comenta:

> *Marie Louise, vestiu as personagens desse clássico com os costumes judaicos conforme a época e o lugar da ação. Aprofundando-se na pesquisa histórica, com seu estilo marcante a figurinista imprimiu nos figurinos as principais características das vestimentas tradicionais e da cultura desse povo e de cada personagem. (Sette, 2011,p.107)*

Ronald recorda que por motivo da organização da exposição de Marie no Tablado, teve acesso a este imenso acervo e ficou igualmente impressionado. Outro fator importante a ser lembrado é que a professora era uma conceituada aderecista, que apesar de suas inúmeras qualidades artísticas, considerava-se uma artesã. Artesã muito hábil que dominava uma infinidade de técnicas desde a pintura, desenho, escultura, modelagem, marcenaria, tapeçaria, costuras e customizações variadas o que exigia a esta profissional uma pesquisa iconográfica apurada.

3.4 - CORTE E MONTAGEM

> Nas aulas de Corte de Montagem, [...] ela dizia que tinha uma afinidade com a costura e a modelagem. Ela tinha esta formação também da costura, talvez esta formação venha de família, deve ter feito curso na Suíça. (Riba, 2018, depoimento para esta pesquisa em junho)

Hélia Frazão relata, para esta pesquisa, que na época que cursou Cenografia na Escola de Belas Artes eram oferecidos quatro períodos da Disciplina Corte e Montagem sendo que cursou com a professora Marie Corte e Montagem II (1º semestre de 1982), Corte e Montagem III (1ºsemestre de 1983) e Corte e Montagem IV (1º semestre de 1985).

> *Durante as aulas se estudava os moldes de época, algumas peças eram modeladas e montadas, sendo muitas vezes costuradas. Eu me lembro de modelar e costurar capuz e sapato medievais. Estas peças foram modeladas na escola e eu terminei costurando em casa. Também foi importante a confecção de um vestido da apostila de moldes de mangas (1983), o vestido de 1906 com detalhes em renda, da página 13 da apostila. Este vestido foi modelado e cortado na sala de aula, mas foi montado e costurado no atelier da casa da Marie, na máquina de costura dela. Eu levei um tecido estampadinho e completamos os detalhes com um material que a ela tinha em casa, em uma caixa no atelier. [...] Eu me lembro também de estudar as anáguas e anquinhas de época, por meio dos livros de história*

> *dos costumes ou pelas apostilas produzida pela Prof. Marie. Eu utilizei estas apostilas durante toda a minha atividade artística como figurinista e aderecista, as apostilas eram muito didáticas. (Frazão, 2018, depoimento para esta pesquisa em 23 de junho)*

Os depoimentos de Hélia Frazão, Teresa Riba, Ronald Teixeira e os desta pesquisadora, Teresa Devulsky, para este item, apresentam as disciplinas através das memórias dos quatro ex-alunos sobre as aulas de corte e montagem. Podemos observar diferenças e semelhanças na forma das dinâmicas e exercícios didáticos pelos pontos de vista e das experiências vivenciadas durante o curso pelas quatro pessoas. Observamos o relato de procedimentos a partir de:

- moulagens sobre o corpo para depois construir a modelagem plana;

- a confecção a partir da observação da imagem e a respectiva construção a partir de uma modelagem plana em tamanho natural;

- o estudo da imagem de figurino selecionado e sua construção através da modelagem, como forma escultural do figurino, a planificação do molde e o devido estudo histórico desta planificação;

- e ainda a pesquisa das modelagens históricas através de confecção em modelagens reduzidas em papel e tecido.

Mas lembrando da análise formal das iconografias escolhidas do ponto de vista da expressão artística, histórica e formal, passando aí pela volumetria, silhueta e sintetização desta forma. Estes processos se desenvolveram durante as dinâmicas de aula apresentadas por Marie na primeira metade da década de 80 e por vezes mais de uma metodologia é relembrada pelo mesmo observador.

> Ela montava apostila, que Hélia tem e eu já não tenho mais, e desenhava as modelagens da roupa grega, a modelagem da idade média. , que está tudo no livro dela, [...] ela falava muito da idade média, tinha sempre muitas referências das dobras de pano da Grécia, das clâmides, dos planejamentos. Ela falava algumas coisas em sala de aula que tinha a ver com a prática na sala. Falava que as pessoas são muito irrequietas. Ela se incomodava com isso. Ela falava que quando viajava de trem, sentava numa posição viajava horas sentada naquela posição e ”vou horas sentada, como vocês sentam assim”. Falava do espaço que você ocupa, do seu espaço, não o do outro. Pensamento da coisa econômica, econômica no sentido do espaço, tirar o excesso, fazer o que quer com o básico,

> otimização do espaço em alto grau, puro.*(Riba,2018, em depoimento para esta pesquisa em junho)*

O que posso observar tanto pelos relatos, quanto pelas memórias desta investigadora é que Marie aproveitava qualquer incidente para transformar em aula, partindo geralmente da vivência dos alunos. A forma de sentar já motivava algum comentário sobre comportamentos de cada época ou grupos, a ocupação destes corpos no espaço e depois relacioná-los com a ocupação do espaço pelo corpo vestido.

Outros pontos mencionados são: o uso das apostilas didáticas relatados por Teresa Riba e Hélia Frazão que será comentada mais a frente, a dificuldade quanto materiais, equipamentos e instalações adequadas. A capacidade de Marie para superar essas carências, inclusive pela disponibilização de seu atelier e a confecção de maquetes de figurinos.

Teresa Riba faz também um relato detalhado e interessante de um procedimento de aula relativo à modelagem que parte da *moulagem*, como uma escultura de tecido construída sobre: o corpo, o manequim ou sobre uma estrutura como o *farthingale*, as anquinhas e as crinolinas e no caso do relatado, o *panier* do século XVIII. A descrição tanto é significativa pelo aspecto técnico construtivo por um método escultural, como pelo próprio conceito que nos leva a pensar e desenvolver a veste como escultura, como uma obra de arte.

Marcelo Marques, figurinista, ex-aluno da UNIRIO, declarou que a frase que escolheria para descrevê-la é que “Marie fazia pensar, ela empurrava para voar”.

> *Quando começou fazer o trabalho em sala de aula de modelagem, ela explicava em maquete. A gente não tinha dinheiro para material, para comprar máquina de costura, tudo era feito com dobra, os tecidos dobrados na fita crepe para fazer a roupa, muito ela dobrava na fita crepe. Comprava algodãozinho para fazer as roupas gregas, Ela mostrava no papel, fez um panier do século XVIII, uma armação de uma anquinha do século XIX. Mas a do panier foi uma elaboração muito interessante, ela explicava não a história da estrutura, mas ela fazia uma relação da roupa com espaço, a gente tinha que vestir para perceber o espaço que ocupava, ela falava que material usado precisava ser leve [...] ela falava do teatro da representação, hoje o teatro engloba a performance, talvez até um panier pesado fosse o caso de ser usado, mas na ocasião não era muito o foco, e ela privilegiava o*

conforto ao dizer que precisava ser levinho, bem estruturado, que tenha a forma correta. Fizemos tudo de fio de aço e algodãozinho costurado fazendo as estruturas que antes eram de crinolina, várias pessoas fizeram estas armações. Fizemos a saia de algodãozinho e a modelagem era interessante por que ela usava fita crepe, usava os alfinetes também. Muito ela dobrava na fita crepe, fazia as pregas. Não tínhamos material para trabalhar naquele parco espaço, não tínhamos pia, não tinha nada, prendia a saia, dobrava, e aqui que você corta, nós cortávamos aquilo que era dobrado. Não fazia a partir de uma modelagem plana, construía como se estivesse fazendo moulage em cima da estrutura do panier já pronto para montar a saia. Fazia as dobras todas para saia cair na forma correta, depois ela tirava riscava, abria a fita crepe e metia a tesoura. Ali criava as penses e os cortes necessários que formavam o desenho da modelagem. Não lembro de ter costurado muita coisa, ela fazia em maquete, mas esse ela fez assim no pano, no algodãozinho. Eu não lembro ter costurado, tudo era emendado desse jeito, na fita crepe e alfinetes. Ela não partia da modelagem plana, partia da forma, essa forma é assim, tem um babado aqui, tem essa estrutura assim, tem esse montinho aqui, vamos seguir a forma, e vai puxando e mexendo no pano até criar a forma, e desse jeito a gente aprendeu a modelar. Ela sabia modelar muito bem, mas esse jeito foi o que ela achou de conseguir colocar naquele tempo destinado para ela, para fazer que o aluno aprendesse e que fosse uma forma mais eficiente de ver e rápida para entender. Quando parte da modelagem, tem que partir daquelas bases desenhadas cheias de cálculo. Quando chega numa roupa de época a construção é completamente outra e não daria tempo da pessoa aprender toda uma base de modelagem para poder fazer. Então ela fazia direto como se fosse uma escultura, uma modelagem de argila, vai fazendo a forma. Ela fazia isso no pano cortava tirava as sobras e ai você via e abria a forma. Eu não guardei o material dela, a Hélia é que guardou e usa até hoje para dar aulas, mas eu me lembro dos desenhos da apostila. Lembro que depois do acidente resolveu escrever o livro, ela pediu que ajudasse. Teresa me ajuda a desenhar, mas eu estava enrolada, fazendo cinema e acabei indicando uma pessoa, ela queria o desenho, talvez para o os moldes, mas ela tirou muita coisa dessas apostilas. Ela me mostrou os desenhos, mais das roupas gregas, que tínhamos mais possibilidade de fazer com dobra de tecido. Comprávamos tecidos e fazíamos os panejamentos. A aula dela era bem isso, partia da prática, ela inseria a teoria no meio, mas não era o foco dela, ela fazia muito bem a parte visual. Não trabalhávamos com tanto material, mas o material que utilizava era

> *completamente transformado. [...] Ela era bem criteriosa com a reconstituição, toda a modelagem dela partia do corpo através da moulage e a partir da moulage construía a modelagem plana. Ela falava muito mais da linguagem do teatro, do exagero do teatro, que aquela forma que a gente vê tinha que ser maior, porque o teatro era para ser visto de longe. (Riba, 2018, depoimento para esta pesquisa em junho)*

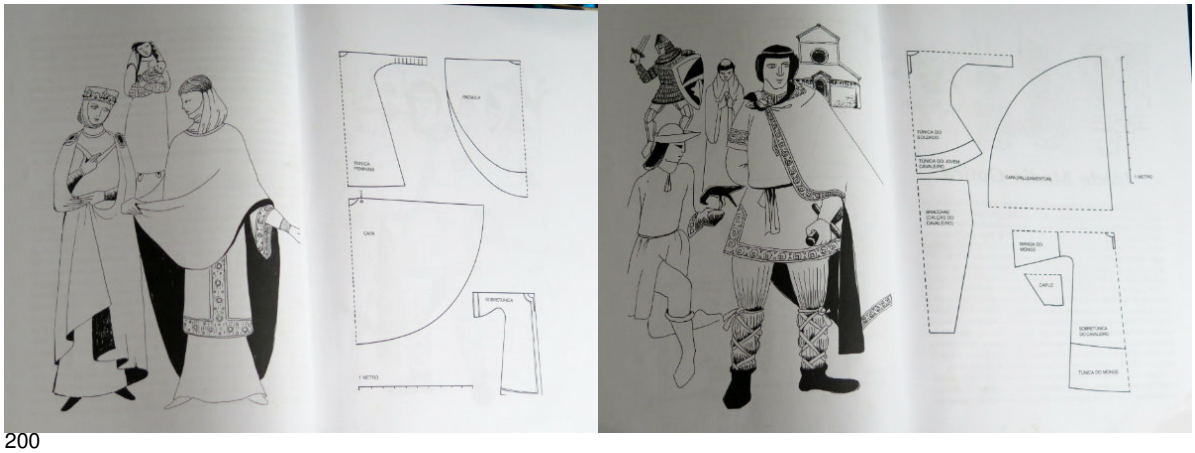
Aqui são aludidos os espetáculos que mantém certa distância do público, não de cenas mais intimistas em que o público está muito próximo ou dentro da cena, mesmo assim devemos também atentar às propostas de encenação que vão determinar qual conotação vai ser dada ao objeto e que determinará qual estética será impressa nas peças da cena, incluindo aí figurino e adereços de cena. Quanto à distância devemos também levar em conta o grau de distanciamento que a cena vai estar para determinar a volumetria dos figurinos e adereços.

Tanto Ronald Teixeira como Teresa Riba expõe que ela partia da moulage, da escultura, estudando a volumetria e silhueta do objeto no espaço, no caso descrito as mangas, para depois planificar o molde. A construção partia da análise da forma através de uma imagem que podia ser uma ilustração de livro ou apostila e ainda a imagem do detalhe de uma veste representada por um artista da época. Onde se observava com olhar analítico, os conteúdos daquela forma, identificando inclusive a época por suas características formais.

> *Modelagem da roupa histórica – primeiro ela diversificava a apresentação desses conteúdos de modo a escolher uma parte da peça de roupa, para que pudesse através daquele acessório, que fazia parte do traje, identificar em que época e local estamos. Então, por exemplo, ela fazia um estudo das mangas onde você primeiro via a imagem e tentava fazer a moulage, ou seja, uma escultura em papel ou em pano- tecido de fralda, morim - e procurava fazer a forma daquela manga, daquela volumetria e depois planificava, abria aquele tecido para ver o riscado, que planificado aquilo originava. Através da visão e percepção daquela forma numa pintura, em uma ilustração de época você procurava traduzir aquilo para a tridimensional. Ela não dava logo uma planta baixa, de uma roupa planificada. Você tinha que raciocinar, sacrificar-se intelectualmente recordando geometria descritiva, desenho geométrico básico, física, o que fosse para entender, compreender aquela forma diante do que estava sendo exigido de você, como ela poderia ser planificada. Depois então ela*

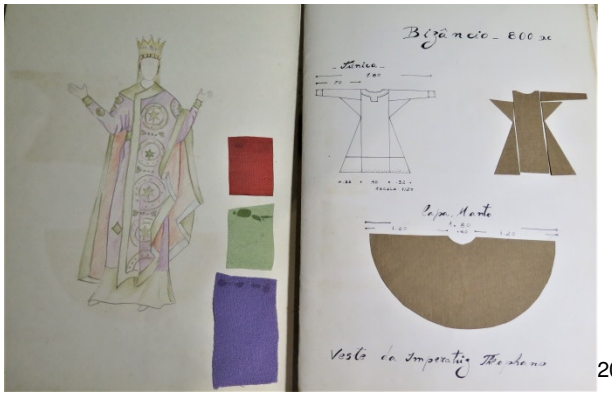
> *fazia alguma correção, explicando como aquela modelagem era de fato construída para chegar àquela forma. Mas antes você tinha a experiência física, fazendo a modelagem. Aquela forma tridimensional abrindo-se, planificando para ver como se comportava. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 junho)*

O programa que Hélia Frazão teve contato iniciava na idade média, avançava pelo renascimento e barroco e ia até o século XX. Às modelagens da idade média era dada atenção especial, segundo a percepção de Hélia, que despertou paras as formas e silhuetas a partir dos estudos das modelagens deste período. Penso que nesta fase as vestes do ocidente começam a romper a base retangular, ampliando-se através de nesgas e ajustes, iniciando um desenvolvimento mais complexo dos cortes, modelagens e silhuetas. Inclusive a influência do oriente, importada pelas cruzadas, impressa nas silhuetas das indumentárias do gótico, promovem no imaginário um ar de mistério que se mantem até hoje no inconsciente. Presenciar este momento histórico da mudança na forma básica das vestes, através de uma experiência prática e concreta, promove um desvelar no pensamento e pode ser impactante ainda.

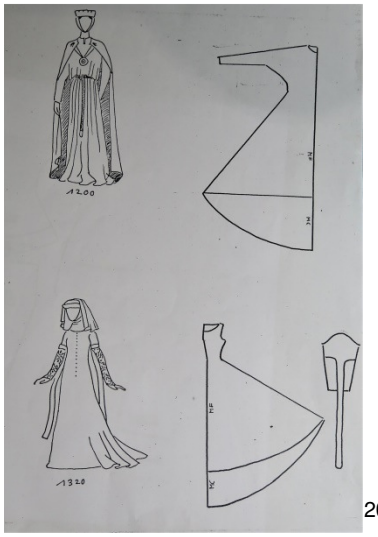


200

[200]Desenhos de Marie Louise Nery. À esquerda trajes medievais femininos e a direita trajes medievais masculinos, ambos com pranchas de moldes. Pode-se observar que as túnicas já não são completamente retangulares, apresentando uma inclinação em direção à barra, as mangas rompem também a forma retangular abrindo-se em direção ao punho e ainda uma nesga em baixo do braço, que proporcionava ajustar as mangas e manter a amplitude dos movimentos. Ilustração para livro de indumentária (Nery, 2003, p.p.p.p.66, 67, 68, 69)



201


202

> *Ela trazia os moldes e explicava os cortes, a modelagem Apresentava a modelagem plana, geralmente em livros, então fazíamos a pequenos moldes em papel para observarmos com se encaixavam. Lembro que fiz em tamanho natural uma modelagem da década de 20 do século XX, e desenvolvi o vestido chegando a costurar, eu levei a renda, o tecido. Nos manequins fizemos o molde, primeiro o molde plano, depois utilizou o manequim, fechando o tecido. Nós costuramos na casa dela em Copacabana. Inclusive me lembro que haviam estantes com várias caixas de materiais e aviamentos que ela usava para completarmos o trabalho.(Frazão,2018, depoimento para esta pesquisa em 23 de junho)*

Mais uma vez é pontuada a dedicação de Marie e a preocupação em suplantar as dificuldades decorrentes das carências de materiais e equipamentos que passava o Curso de Cenografia e Indumentária naquela época, usando a metodologia adequada, aplicando o esforço pessoal e generosidade para ultrapassar os limites impostos pela carência. Na Escola de Belas Artes os cursos tradicionais e com mais tempo de existência como os de Tapeçaria, Marcenaria, Gravura, Escultura, Pintura eram bem equipados, possuindo vários tipos de prensa, teares, cavaletes e materiais apropriados, sendo que o curso de Cenografia e Indumentária era muito carente em inúmeros aspectos, desde a bibliografia

[201] Exercício de aula realizado para aulas da disciplina de Corte e Montagem, por volta de 1980. Traje Bizantino com moldes em tamanho reduzido. Os moldes relativos à túnica apresentando as nesgas acrescidas ao retângulo, como era feito na idade média. Representa também uma modelagem de capa circular cortada em forma de godê,

[202] Figurinos medievais e modelagens da apostila iconográfica desenhada por Marie Louise Nery.

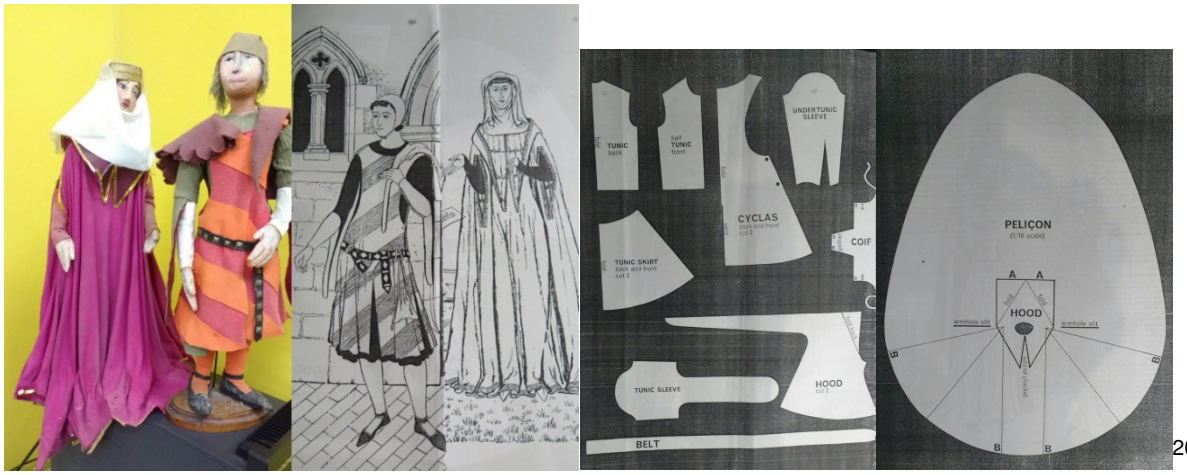
adequada, quanto às instalações, os materiais e os equipamentos. A vantagem é que estava a nossa disposição participar das disciplinas destes outros cursos o que também era muito interessante para a formação dos alunos. Mas realmente faltavam ateliers: de costura, de têxtil e adereços com os materiais, os equipamentos e as instalações indispensáveis.

> *Durante as aulas se estudava os moldes de época, algumas peças eram modeladas e montadas, sendo muitas vezes costuradas. Eu me lembro de modelar e costurar capuz e sapato medievais. Estas peças foram modeladas na escola e eu terminei costurando em casa. Também foi importante a confecção de um vestido da apostila de moldes de mangas, o vestido de 1906 com detalhes em renda, da página 13 da apostila. Este vestido foi modelado e cortado na sala de aula, mas foi montado e costurado no atelier da casa da Marie, na máquina de costura dela. Eu levei um tecido estampadinho, e completamos os detalhes com um material que a ela tinha em casa, em uma caixa no atelier [...] eu me lembro também de estudar as anáguas e anquinhas de época, por meio dos livros de história dos costumes ou pelas apostilas produzidas pela professora Marie. Eu utilizei estas apostilas durante toda aminha atividade artística como figurinista e aderecista, as apostilas eram muito didáticas.(Frazão,2018, depoimento para esta pesquisa em 23 de junho)*

Hélia Frazão que mantém várias apostilas criadas por Marie, com figurinos de época e gráficos de modelagens, lembra que na disciplina de Corte e Montagem que cursou, o conteúdo era referente às modelagens de época.

A disciplina de Corte e Montagem que esta pesquisadora teve a oportunidade de cursar com Marie, no curso de Cenografia e Indumentária da Escola de Belas Artes, era também voltada para as modelagens de época, mas os exercícios didáticos eram a partir de modelos reduzidos dos trajes executados sobre o corpo de um boneco articulado, confeccionado a partir de uma estrutura de arame e tecido recheado de algodão. Existe ainda o molde deste boneco, que era muito interessante em diversos aspectos. Primeiro na aula de corte e montagem, modelava-se o próprio corpo do manequim, em tamanho reduzido e este corpo poderia ser manipulado e movimentado devido à maleabilidade da estrutura de arame que se prestava a esta condição. Por ser de pano e acolchoado poderia usar alfinetes para prender os tecidos à base. Percebemos que a aula era um misto de

história da indumentária, corte e montagem e aula de adereços. O processo era o seguinte: fazia - se um estudo das indumentárias através dos tempos desenhando as indumentárias de cada época escolhidas pelos alunos. Depois éramos levados a pensar, sob a orientação de Marie, como seriam as modelagens daqueles figurinos focando em alguns aspectos, como os cortes das modelagens, os caimentos dos tecidos através do tipo de corte do tecido. Observava- se o corte se era em fio reto ou enviesado como no godê. Prestando atenção que cada época tem um corte específico e interfere diretamente sobre a silhueta daquela veste. Por exemplo, o corte reto da antiguidade e de determinadas culturas ancestrais e nativas parte da base retangular devido às tecelagens em teares artesanais. Vemos isso: na Grécia e Roma Clássica, no Egito, na África ancestral, nos povos nativos das Américas, celtas e muitos outros povos que tem a base retangular nas suas indumentárias. Mas a partir do gótico e principalmente do renascimento europeu, em que as roupas apresentam um corte mais complexo, podemos observar uma tendência ao corte godê, indispensável para o caimento dos tecidos e a criação da silhueta daquela época. Estes conhecimentos foram fundamentais para esta pesquisadora, como figurinista e professora de indumentária, aplicados até hoje com sucesso.



203

[203] Bonecos confeccionados por Marie Louise Nery, por volta 40 cm de altura, com figurinos do período do gótico, A mulher usa na cabeça um *gorjal* preso pela *coifa*. Usa ainda uma veste de mangas ajustadas e por cima uma ampla sobre veste, modelada no corte em godê. O homem usa na cabeça um barrete e sobre o ombro um capuz com pelerine, característico do período, chamado *liripipe* por possuir uma forma que parece com um cachimbo. Veste ainda um *chemis*e ou gibão de mangas ajustadas, sobre este uma túnica ou veste de mangas pendentes com forma inusitada característica do gótico, sobre todas estas vestimenta uma sobre veste com amplas cavas deixando ver as roupa de baixo.

Durante o semestre da disciplina, era confeccionada uma mini-apostila que continha os desenhos da indumentária, as modelagens e as amostras de tecido. E a partir daí e poder-se-ia escolher um casal para confeccionar em tamanho reduzido. Neste momento apresentava-se mais uma questão, devido à qualidade e propriedades do tecido e a relação com a proporção. Esta questão passava a ser mais um objeto de investigação. O material, no caso o tecido, comporta-se de maneira particular em verdadeira grandeza e de forma diferente em tamanho reduzido, apresenta-se mais rígido e com espessura desproporcional. Claro que pode parecer sem sentido, mas permitia vários insights e questionamentos quanto às características do material e seu uso, proporcionando a criação de diversas associações. Aí percebemos, mais uma vantagem do exercício, que conduzia a nossa mente refletir na adequação do tecido, através da vivência experimentada, e com isso levarmos em consideração à época, a silhueta, a modelagem e o material adequado quanto à situação e o modo de confeccionar o objeto.

[204]

O que podemos perceber, pelos relatos desta pequena amostra, é que Marie procurava diversificar as proposições, as metodologias e os exercícios

Ao lado ilustração e molde que muito se assemelham as vestes em tamanho reduzido confeccionadas para os bonecos. (Hill e Bucknel, 1967, p.23, 24, 27, 29)

[204] Exercício para aula da disciplina Corte e Montagem ministrada por Marie Louise Nery, com desenho de casal com veste do gótico mais modelagens em tamanho reduzido das vestes.

didáticos, provavelmente atendendo as aptidões, interesses, necessidades e dinâmica da turma.

3.5 – INDUMENTÁRIA

> *Em relação à disciplina Corte e Montagem, da maneira como Marie Louise ministrava, ela ensinava a ver a modelagem e adereço como uma caracterização geral da forma de uma determinada época, ou seja, não separados, é uma coisa só, modelagem de figurino, adereços e a roupa. A cabeça, sendo penteado ou peruca, a meia, o sapato e o xale. A silhueta da época, que seria a forma de determinado momento, com destaque para a forma e o material utilizado. (Frazão, 2018, depoimento em 23 de junho)*

Apesar de começar falando da disciplina Corte e Montagem, Hélia Frazão ressalta um ponto, nas aulas de Marie, que considero importante, que induz a questionar: O que é indumentária? Como se processa a construção formal de cada época? Quais elementos fazem parte desta construção? Ela ressalta que para Marie a veste, o adereço ou acessórios de indumentária e o corte e montagem são uma só coisa, inseparáveis para a construção ou como diz para a "caracterização da forma" para uma determinada época, e podemos dizer que são indissociáveis para a construção da silhueta. O conhecimento formal destes três itens indissociáveis vai determinar a capacitação para sintetizar a forma de uma época ou de uma expressão artística manifestada naquele figurino. Evidente que existem outros elementos importantes para a criação de uma expressão artística e que vão influir também diretamente na construção do figurino, como: a palheta de cor e os materiais. Mas neste recorte, é interessante, principalmente para a roupa de época - incluindo suas transgressões -, observar que Marie lecionou disciplinas e dominava estes três conteúdos. Segundo Hélia, "Marie ensinava ver a modelagem e adereço como a caracterização geral da forma de uma determinada época, ou seja, não separados [...] que seria a forma de determinado momento." Estes três elementos vão trabalhar inseparavelmente para construir as silhuetas e a construção formal desejada, principalmente pensando o corte e a modelagem como uma escultura que junto aos materiais vão construir a silhueta expressiva da indumentária, determinar o movimento e ocupação do corpo no espaço e a relação com os outros performers.

Vai ser uma escultura em movimento que ocupa um lugar no espaço que ao mesmo tempo será transitória e mutável, mas dependendo diretamente da modelagem e materiais, e aí podemos observar no capítulo anterior a metodologia utilizada que parte da moulage determinando a construção da veste a partir da escultura-modelagem dos materiais (tecidos ou outros) sobre o corpo. Para Marie o figurino era um objeto de arte e a forma de nos relacionarmos com seus procedimentos de criação e confecção, parte desta ideia.

> *Neste processo de ensino de Marie ela provocava muito os alunos no sentido de trazer os próprios questionamentos. Qual seu interesse por uma imagem de época? Dava liberdade para ao aluno escolher. Que período histórico que você gostaria de abordar? Para poder abordar como transformar isso em um objeto cênico, seja para o cinema, para a dança, para as linguagens e mídias diversas. Ela não só fazia o aluno experienciar uma investigação, quase um processo científico, como materializar, como mentir, como iludir com matérias primas da nossa contemporaneidade algo que poderia ter dois séculos. Como trazer a ideia do "objeto que fala por si". Ela traz um repertório de fenômenos e comportamentos que te modifica. (Teixeira , 2018 , depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Neste item procurei incluir muitas das considerações e lembranças do professor Ronald sobre suas experiências nas aulas de indumentária ministradas por Marie na UFRJ. Apresenta no decorrer da sua entrevista, um exercício aplicado pela professora e as consequências na criação de outros exercícios pelo professor Ronald Teixeira. As observações sobre determinados pontos de vista da professora, nos dão subsídios para entendermos o enfoque que ela privilegiava para levar ao desenvolvimento dos processos de criação e de sua dinâmica de aula.

> *A etiqueta de época que ela procurava nos contaminar sempre pelo viés social, pela dinâmica dos jogos estabelecidos de retórica de cada período histórico, compreendendo o que aquela região oferecia de tecidos e matérias primas, ora de origem animal, ora de origem vegetal. Porque outros são de origens e matérias primas artificiais, sintéticas, trazendo para a roupa, para os objetos do cotidiano o próprio sentido da antropologia. Como o homem reage e vive com seu cotidiano no seu entorno, como ele se comporta, onde tem os pés plantados, é uma coisa que compreendi com Marie. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Segundo os relatos das suas aulas, a indumentária era apresentada indissociável dos fenômenos artísticos, sociais, políticos, culturais e ainda como uma manifestação artística ou expressão pessoal e social mais próxima da pele, estava estreitamente vinculada ao ambiente, ao corpo e ao chão que se pisa refletindo dessa maneira no campo formal e cromático, e sendo por esse viés analisada pela professora. A consciência e o comprometimento perante a vida refletia no aproveitamento e reutilização dos materiais que fazem parte dos procedimentos de criação, que procurava incutir em seus alunos através de suas práticas cotidianas.

> *Ela guardava pedaços de papelão, embalagens, caixas de sapato e aí ela escrevia as aulas ali, em nanquim, caneta, qualquer matéria prima que pudesse ser reaproveitada, fazia daquilo suas pranchas de desenho. Alguns desses desenhos eu guardei. Foram coisas que eram assim, pega aquele papel no lixo, ela desamassava e desenhava a aula inteira. Da Idade Média até o século XX nos anos 30. Era uma coisa impressionante. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Ronald descreve um exercício aplicado por Marie em sala de aula, que o inspirou a criar outros exercícios e que tem um cunho lúdico como alguns brinquedos em forma de livros infantis, em que se mistura a cabeça de um animal com corpo de outro e pernas de outro. Esta ludicidade do exercício promove o deslanchar da criatividade de forma natural e orgânica, ao mesmo tempo em que leva a desenvolver conexões entre os antagônicos e daí realçar paralelos na criação, permitindo transcender determinados parâmetros temporais e estéticos e ao mesmo tempo levar a construir uma unidade no diferente ou causar estranheza, trabalhando com paradoxos, elaborando conceitos e ideias.

> *Tinha uma coisa que ela fazia que eu adorava, ela dobrava um papel em diversas partes cinco, seis partes feito uma brincadeira de criança; ela falava: desenha a cabeça, você vai desenhar em uma época aí você desdobra e na parte a seguir você vai desenhar o tórax numa outra época, depois a barriga a coxa, a perna e o pé. Para ver se haveria alguma identidade neste acaso. Você teria que ultrapassar alguns traços para dar continuidade à linha, mesmo sendo essa coisa do acaso, como você identifica que uma pessoa de nossa contemporaneidade está atrelada ao passado, ou está numa multiplicidade de historicidade ou então está de modo totalmente atemporal?(Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Também com este exercício procurava capacitar para desenvolver um projeto capaz de criar uma unidade entre diversas épocas, desenvolvendo uma percepção para criação das personagens que tivessem impressas em sua formação ou em seus conteúdos psicológicos alguma informação emocional de outra época ou outro contexto, que permitisse através da linha formal e imagética dizer alguma coisa daquele ser .

> *Ela comentava que nós vivíamos desde 1983 numa idade média porque homens e mulheres vestem a mesma roupa, só calça e blusa. Antes na Idade Média eram só túnicas. Também por uma questão de praticidade, o vestido (túnica) é uma peça única, a não ser que seja uma saia e uma blusa. Há uma forma masculina desde os anos 80. (Teixeira, 2018 – depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Lembremos que ela procurava contextualizar o tema do conteúdo da aula com a época em que estava sendo apresentando, levando a uma aproximação e a construção conceitual. Ronald estudou com Marie durante a década de 80, quando ocorreu uma nova masculinização da indumentária feminina, através das ombreiras, da inclusão do jogging na indumentária social feminina e a incursão social das mulheres como executivas no mercado de trabalho. Quando se observa esta situação, acontece normalmente uma masculinização nas formas da indumentária feminina. É a época dos yuppies em contraposição a fase onírica dos hippies. Devemos atentar que Marie procurava contextualizar suas aulas analisando os costumes e etiquetas a partir do momento presente para chegar ao conceito que desejava. Observamos que também estava analisando as categorias de indumentária, inclusive criando este conceito e trabalhando a ideia destas categorias sociais e psicológicas. Ideias que variam conforme a época e os parâmetros sociais, que podem apresentar resultados formais muito diferentes conforme os padrões de cada momento. Aqui Ronald apresenta a proposta da professora, uma conceituação da “roupa para matar” ou “conquistar”. Para motivação da aula, parte do contexto das universitárias daquele momento e que diferia significativamente de outros períodos históricos e grupos sociais. A meu ver, o que pretendia, era desenvolver esta capacidade de observação e estendê-la para outras situações e períodos históricos abordando por este viés, e ainda fazendo perceber esta influência da

inseparabilidade do objeto, e no nosso caso o figurino, dos pontos de vista de cada época e sociedade.

> *Eu já notei que aqui na segunda e na terça, quando inicia a semana as meninas se passam de meninos para conquistá-los. Como assim? elas não entendem nada de futebol detestam futebol, começam a tentar aprender a decorar nomes de jogadores para ter o que conversar com os garotos, para iniciar uma paquera, e ela notava isso de modo notório. Usam camisas de times de futebol para os meninos simpatizarem com elas por estarem usando uma camisa masculina do clube. Era um raciocínio artístico-cultural para o uso da roupa de flerte naquele momento. Era numa aula que estávamos conversando o que era o "vestido para matar"; não para assassinar o outro, mas para conquistar. Como seria isso em cada época? .Em vez de aprender só decorando, questionava a roupa usada em diversas épocas para conquista e para o cortejo. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Esta ideia da vestimenta como o primeiro contato do observador com o observado, da roupa que fala, e como Patrice Pavis aborda, como o primeiro contato do público com o personagem, também é apresentada, tanto na citação anterior como na descrição de Ronald a respeito de uma situação que vivenciou com Marie, no seu cotidiano. Relata que certa vez ao sair à rua, ela vestiu-se de forma simples, com um macacão customizado por ela, para se disfarçar e não ser alvo de algum "*outsider*". Usava assim a vestimenta como proteção, não uma armadura física, mas uma armadura psicológica ou social, que disfarçava a sua condição através da veste, apresentando-se como outra personagem, incorporando este conceito da roupa como uma pré-imagem. Apresenta inclusive o conceito da indumentária como proteção, mas não contra as intempéries da natureza, mas como proteção quanto a determinados fatores sociais, ou contra as forças do não visível.

Aplicando o exercício que vivenciou com Marie da "roupa para matar" desenvolveu outro, igualmente provocativo, seguindo a mesma proposta, mas com tema diferente, que apresentou resultado interessante, que pode ser reapresentado infinitas vezes mudando a temática. Exercício significativo para praticar a construção de personagens de cena através do figurino.

> *Tem um exercício que faço em sala de aula que foi estimulado por uma conversa que tive com a Marie, Que é a seguinte proposta: nós hoje vamos*

> *fazer um croqui muito rápido da roupa que é um vilipêndio para quem a usar, uma roupa que ofende. Lembro que fui lecionar numa oficina em Curitiba, no final dos anos 80 convidado pelo Teatro Guaíra para dar uma oficina de figurino para técnicos e bailarinos, pessoal do Guaíra e tinha provocado esse público com isso; e um senhor que era marceneiro e chegava todo dia de bicicleta fez uma coisa incrível: ele desenhou uma freira e fez uma cruz recortada no traje dela, onde estava a cruz, expunha a nudez. [...] Essa roupa que tinha um signo religioso em contra mão, em antítese trazia um vilipêndio para aquela pessoa que não podia estar exposta daquela forma. Que simplicidade, que velocidade! E ele era um marceneiro, construía os cenários do Guaíra, era uma coisa fascinante e isso veio desse convívio, dessa dinâmica de provocar o olhar que Marie trouxe para a sala de aula. Essas turmas eram pequenas, eu tive turmas muito numerosas nos anos 90, mas as nossas turmas no final dos anos 70 e metade da década de 80 eram muito pequenas, de quatro a doze alunos então eu pude ver isso, observar isso de modo mais intenso, que eram as provocações. O modo dela provocar uma memória do conteúdo, era através de provocações.(Teixeira,2018,depoimento para esta pesquisa,11 de junho)*

Para a professora não interessava colecionar informações, colecionar nomes de peças de roupas ou datas, de quando começaram a usar estas ou aquelas inovações, mas questionar quais foram os fatores que levaram os seres humanos a vestirem-se daquela forma, o que levou a se expressarem através daquela manifestação do vestir. Porque aqueles acessórios entraram em uso, influenciados por quais fatos. Pensar, investigar a expressividade desta forma para cena. O conhecimento por este caminho pode constituir uma ferramenta para liberar os processos de criação através de associações e conexões com determinados fatos.

> *No caso da roupa histórica – o estudo da Indumentária nunca esteve dissociado da história social e da história do homem. Não era como a descrição de uma jornalista [...] Porque não adianta somente descrever a época, quando apareceu o cadarço, os ilhós, os ganchos e por aí vai e sim que relação aquele objeto tem com a vida do homem, seu cotidiano, se aquilo surgiu por um traço de proteção, ou de conquista ou de repulsa, ou de agressividade, por uma ação, por um processo, um fenômeno para associar pessoas. (Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa,11de junho)*

Contextualizando a indumentária socialmente, e culturalmente como reação a fatores sociais políticos e artísticos, a fenômenos diversos e como reflexo de uma gama de emoções.

> *Ela sempre abordou a história do traje e do figurino por esse viés. Ela também identificava que a indumentária não estava desconectada e sendo também uma linguagem das artes visuais, então não adianta você ser sabido e querer colecionar conteúdos sobre a história do traje, mas o que vou fazer com aquele conteúdo sobre a história do traje. Era nisso que ela provocava, nesse cotidiano, em sala de aula. É um pouco aquela frase sartriana. "Não importa o que o passado faz de mim, o que importa é o que farei com o que passado fez de mim". Através da dinâmica da prática de ensino que ela provocava e nos tornava inquietos. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa, 11 de junho)*

Esta ideia esplanada por Ronald vem reafirmar a conversa de Marie durante o curso de adereços realizado na UNIRIO e ainda a visão do figurino vinculado a fenômenos sociais, artísticos, psicológicos e existenciais inseparáveis a uma tomada de posição perante a vida: que a indumentária é uma expressão artística mais próxima à pele, em todas as manifestações cênicas inclusive na roupa do cotidiano, na veste da rua, nas performances do dia a dia. Ela é de impacto visual direto, diz muito de quem a veste, como pode servir para criar outras identidades, contestar ou apoiar determinadas ideias, evidenciar emoções, não importando se através de um processo consciente ou inconsciente.

> *No caso das Artes Visuais, ela aproximava a experiência de forma a você se expressar liquidamente, graficamente, mecanicamente, ou seja, esculpindo martelando serrando apertando esmigalhando. Ela sempre usava as palavras que estavam ligadas a uma ação nesse sentido então essa expressão que inclui narrativas que digamos é o viver do artista visual, do artista plástico de forma bem enfática, tornava um misto de uma ação empírica e uma ação intelectual. Tentar que nós possamos viver somando essas duas naturezas, o empirismo e a intelectualidade. Compreendendo que a roupa é um objeto de observação na arte, quando ela está associada a uma performatividade que é o traje. E isso eu compreendi de modo pleno, porque ela não dissociava o fazer a roupa da vida, porque ela vive no estado da arte. [...] A roupa pigmentada, a roupa bordada, a roupa que ela pegou pedaços de lata de leite e fez uma joia que lhe parece cara e*

> *sofisticada, ou mesmo o oposto, de tornar disfarçadamente aquilo ordinário em ricamente ordinário[...] Aprendi a ser desapegado da matéria pelo contato com a Marie. Ficava preocupado em estragar as peças e Marie dizia -"não tem problema" (Teixeira, 2018, depoimento em 11 de junho)*

Transformando, ressignificando de modo muito vigoroso através da interferência, apresentando uma capacidade impar na liberdade de tratar os materiais através e da interferência e reciclagem.

Ronald descreve sua participação como assistente de Marie na montagem de "Meu Reino Por Um Cavalo" de Dias Gomes, que na ocasião era um texto recente do escritor, em que teve que desmanchar e remontar um vestido de baile usado pela atriz Nicete Bruno na época de sua atuação naquela montagem. Marie durante o processo analisava o material e estudava como se comportava, como reagia à modelagem aplicada, testava até chegar a resultado pretendido. Observamos muitas vezes a reação das fibras do têxtil à coloração, de forma a percebermos que os tecidos reagem de maneira diferente à tinta conforme a sua composição e tipo de tecelagem produzindo por vezes tons e até cores diferentes.

> *Tinha um vestido de baile para Nicete, nós montamos, alinhavamos umas 9,10,14 vezes até alcançar o caimento ideal. Eu fazia de modo incansável. Eu compreendi o alto grau de exigência que ela tinha. Era um misto de artista e cientista porque ela não estava satisfeita por conta do tecido passar a perna nela, entende [...]- "Nós estamos compreendendo a natureza desse tecido, então ele vai se comportar desse modo". Era algo extraordinário e sempre uma ação laboratorial, eu fiquei fascinado com aquilo. (Teixeira, 2018, em depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Marie apresentava um cuidado e dedicação especiais na confecção das peças, numa busca obstinada pela boa resolução nos acabamentos, como consequência, também, de sua formação que vinha da metade do século XX, onde os acabamentos eram geralmente feitos à mão de forma meticulosa. Por outro lado tinha a capacidade ousar no uso e investigação dos materiais, experimentando-os e interferindo de forma a trabalhar a sua natureza através de um método de pesquisa corajoso, procurando testar os limites e expressões desses materiais. Estes aspectos que podem parecer contraditórias faziam parte de seus procedimentos de criação e que imprimia

em seus alunos esta necessidade de ousar pelo conhecimento investigativo através da prática do fazer.

> *Às vezes estávamos tão cansados de ter desmontado um vestido mais uma vez que adormecia sobre o tecido [...] Compreender porque o tecido não se comporta do modo que imaginávamos do modo que acreditávamos resultar. Aprendi com ela fazer acabamentos, costuras invisíveis, a pessoa olhar para a roupa e não saber por onde começou a ser feita. Não se saber onde tem um ponto inicial, que incrível isso, virar o avesso e parecer que não tem bainha, de tão invisível que é. (Teixeira, 2018, entrevista para pesquisa, 11 de junho)*

É interessante observar que através da aula de confecção de marionetes ela procurava fazer um estudo e observar os mecanismos do corpo humano, e esse conhecimento ajudaria a perceber as influências das articulações no caimento do figurino sobre o corpo. Através de uma forma mecânica ela vai estudar também a articulação do corpo humano e vice-versa, e através dessa articulação estudar o mecanismo e que integradamente pode se oferecer como subsídio para o estudo do caimento do figurino sobre o corpo.

> *Ela sempre provocava no aluno que ele alcançasse a consciência do corpo, de como os corpos e as matérias se comportam. Nós tínhamos aulas de mecanismo de bonecos. -" Vamos estudar o seu joelho, tem um travamento aqui, é um conjunto de ossos e musculatura que forma essa patela o que chamamos de encaixe de quadril do ombro do pulso do cotovelo onde está o freio disso? Onde estão as rotações?" Ela tornava tudo aquilo consciente, provocando o aluno à um estado de consciência através da forma e mecanismos[...] Como você imagina que o braço se movimenta para alcançar um alimento e levar ao rosto, como é essa trajetória? "Aí nós estudávamos essa mecânica dos gestos das articulações. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa, 11 de junho)*

Ela despertava atenção dos alunos para questões que faziam parte do figurino como ação, o corpo, o movimento, o espaço e o figurino relacionado à ação ao corpo, ao espaço e ao outro.

> *Passando pelo desenho de anatomia, pelo Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci -"Onde você encontra essa mesma estrutura em um objeto do*

> *cotidiano? Tem algum brinquedo, algo que se assemelhe a um braço de vitrola?"(Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Procurando relacionar o movimento do corpo e as formas das vestimentas a objetos que estavam em outros contextos, podemos buscar um exercício que procure relacionar determinadas vestimentas e suas silhuetas a formas de objetos do cotidiano, ou contemporâneos ou não, que por semelhanças formais ou que estejam imbuídos de algum conceito ou emoção que possam fortalecer, esclarecer ou determinar uma proposta. Lembrando que o *panier* do século XVIII foi chamado assim por remeter uma cesta de pães, a crinolina do século XIX é comparada por muitos teóricos com abafadores de bules de chá. E assim poderíamos procurar elementos no ambiente que possam ser usados no lugar destas estruturas, como rodas fazendo as contas das estruturas dos *farthingales* ou dos rufos. Os rufos e golas elisabetanas muito revisitadas em diversas expressões cênicas, inclusive nas escolas de samba e teatros musicais como os esplendores ressaltando a cabeça, podendo ser usados com vários conceitos dependendo do material confeccionado, do objeto que vai ser relacionado e da palheta de cor que vai ser aplicada. Estes exercícios podem ser aplicados com a inclusão de determinadas formas, materiais e objetos em substituição de partes do figurino ou como interferências em um figurino de época influindo na proposta de figurino, no conceito e determinando a ideia de unidade em todo conjunto. Estes elementos podem, ainda, causar um estranhamento, provocando o público, tirando-o da zona de conforto. Pode-se propor exercícios em que os participantes do curso devem substituir as peças de indumentária, como as estruturas citadas, acima, por um outro objeto ou material do cotidiano.

> *Nas rodas dentadas de um liquidificador. Será que não encontramos alguma sucata para produzir isso? Ela vai provocando, provocando, provocando de modo a você criar raciocínios. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11de junho).*

[205]

3.6 - ADEREÇOS

> *Eu fiz a disciplina adereço com a Professora Marie Louise no 1º semestre de 1982. Nós estudamos as técnicas básicas para a confecção de peças de adereço. Inicialmente foi ministrada a técnica do papel e a técnica de positivo e negativo em molde. Os alunos reproduziam peças em papel machê, utilizando moldes de gesso positivo e negativo, fizemos máscaras e joias de época. Depois passamos para espuma e isopor e por último aprendemos a utilizar resina e fibra de vidro. As peças de adereço eram feitas em sala de aula, também eram iniciadas na escola e terminadas em casa. (Frazão, 2018, depoimento para esta pesquisa em 23 de junho)*

Segundo Hélia Frazão a professora instruía os alunos quanto aos conceitos, técnicas e materiais básicos para confecção de adereços ou acessórios de figurino de forma a instrumentalizar e os tornar capazes de realizar uma gama de trabalhos nesta área. Completa, que de posse desses conhecimentos começou a desenvolver o seu estilo e sua maneira de trabalhar.

[205] Veste da segunda metade do século XVI, maneirismo ou período do elisabetano, confeccionada de materiais reciclados. Foram usados copinhos de café para confeccionar o rufo, o vestido feito de jornal e cola, decorado com as barras pintadas por intermédio de máscara. Foram usados tubos de pvc e barbante para fazer o *farthingale*. As decorações do peitoral foram feitas de canudinhos trançados e as decorações da parte superior da manga de plásticos reciclado, as flores decorativas de papel e metal de latas de leite. Exercício realizado para disciplina Indumentária II na aula ministrada por esta pesquisadora.

A partir de alguns temas como máscaras, objetos, bonecos e acessórios de figurino, mesclado com o contato com alguns materiais e o conhecimento de técnicas básicas como a modelagem em argila, o gesso, a forma de gesso, a fibra de vidro, o isopor, a espuma, poliuretano, o silicone, o papel machê. Inclusive outros materiais mais tradicionais, orgânicos, sintéticos, outros muito alternativos, reaproveitados e reciclados ia-se trabalhando os processos e procedimentos de confecção de adereços, que junto a sua capacidade de levar a investigar, experimentar, ousar, questionar, principalmente a pensar e criar proporcionava ao aluno a segurança para experimentar. Passaram pela sua mão pessoas que desenvolveram a capacidade de criar qualquer peça, devido à atitude investigativa e inquieta quanto à pesquisa que Marie promovia em todos. Nem todos se tornaram aderecistas, mas seguramente criou pessoas capazes de resolver questões e desenvolver soluções criativas.

> *Já na aula de adereço agente fez as máscaras com ela, foi todo um processo de aprendizado, fazendo a própria máscara. Ela falava muito pouco sobre commedia dell'arte, mas era o tema que ela mais tocava em máscara, não lembro ter trazido o tema de máscaras africanas e indígenas, o tema que mais abordava em teatro era commedia dell' arte, mas explicava como eram feitas as máscaras. Falava como eram feitas as máscaras mortuárias em Roma e como eram acondicionadas guardadas em casa dentro dos nichos. Tiravam a forma das pessoas e faziam a máscara. Máscaras da commedia dell'arte que eram feitas em couro e explicava o porquê da forma de cada personagem, o porquê das formas, de um jeito muito básico, muito simples como se fossem ícone, o símbolo do nariz grande, o da testa pequena significando pouca inteligência, as referências de feituras delas em cima das pesquisas sobre estas máscaras. Falava das diferenças de classe na comédia, das brincadeiras que eles faziam. Eu lembro da gente fazer as máscaras deitados na mesa, com gesso. A sala não tinha muita condição, não tinha pia não tinha nada. Máscara ela fazia muito bem, fazia muita máscara, eu trabalhei durante muitos anos fazendo máscaras com ela, muitos anos mesmo. Ela fazia umas máscaras africanas para decoração, que esculpia usando poliuretano. Pegava o material do Fred que era surfista, pegava as pranchas, a tampa de vaso sanitário que mostrava - "isto era uma tampa de vaso sanitário, olha no que se transformou", ela falava que aproveitava tudo. E importante colocar esta ligação dela com o pensamento da Bauhaus [...] inclusive na vida dela, o*

> *não desperdício, o fazer o material forte e forte bonito, resistente, muito exigente nisso - "tem que ser forte, tem que ser forte, não faz assim, não pode quebrar tem que durar, tem que durar". Era uma pessoa cuidadosa com os detalhes. O pensamento da Bauhaus, o utilitário, precisa ser barato, ser funcional. [...]A gente não trabalhava com tanto material, mas o material que utilizava era completamente transformado por exemplo. As máscaras de papel elas ficavam uma outra coisa, nem parecia que era papel. Usava tanto material, às vezes tecido, às vezes uma textura mais grossa, raspa de madeira, o próprio pano, o tingimento, o esgarçar. [...] ela era muito econômica ela não ia para a rua para comprar o melhor galão, ela pegava o barbante pintava, fazia o desenho, usava cola. O teatro era uma coisa de ilusão mesmo. [...] ensinou fazer marionetes, máscaras. Tudo que sei de máscara aprendi com ela. Usava massinha para acrescentar nariz e depois tirar forma e fazia no papel. O papel tinha ser muito bem feito, ficava esticando o papel pequenininho, a massa tinha que ser só nos buraquinhos, a massa de parede quebrava e ficava pesada, aí eu descobri que a massa acrílica não quebrava. O arame tem que ser na borda, lixava. O cuidado dela com o artesanato, com a qualidade do material. Podia usar o material barato, mas tratar aquele material, tirar o melhor proveito daquele material para construir a forma que você precisa. Então ela insistia bastante com isso em sala de aula. Ela falava pouco, muito por causa da dificuldade com a comunicação [...] falava e essencial. Tem coisa que ela falava que até hoje eu aplico, lembro e repito.(Riba,2018, depoimento para pesquisa junho)*

Teresa Riba, em seu depoimento, descreve mais detalhadamente um dos conteúdos temáticos trabalhados nas aulas de adereços, que eram as máscaras, mas sem deixar de citar os bonecos. Os bonecos foram citados por Ronald e comentados no subcapitulo sobre figurino. No subcapítulo sobre a disciplina Corte e Montagem foi citada a miniatura de boneco manequim. A interdisciplinaridade ocorria com frequência nas aulas e por vezes vivenciávamos conteúdos que poderiam ser considerados de outra disciplina, mas que eram completamente integrados com outros conteúdos programáticos.

Inicialmente comenta sobre as aulas de máscaras, tema que Marie dominava e já tinha realizado profissionalmente em vários trabalhos para teatro,

cinema, televisão e realizando exposições de máscaras[206] que tinham como suporte a parede, inclusive máscaras de temáticas africanas. Descrevem materiais, técnicas básicas utilizadas e o esmero com os acabamentos que transmitia aos alunos. O uso de materiais reciclados também é mencionado, também em suas criações profissionais. Menciona que a professora comentava pouco sobre a história da máscara, sendo a commedia dell'arte o tema que mais abordava, quando Teresa Riba cursou a disciplina, justamente porque partia da prática e dos temas escolhidos pelos alunos, nas suas realizações, para desenvolver os conceitos que envolviam aquela escolha.

207

Volto a incluir a citação de Ronald, sobre a confecção de bonecos, devido serem construídos nesta disciplina e também aplicados os conceitos apreendidos dos movimentos corporais através da observação destas construções, o que vai permitir que através destes bonecos marionetes tenha-se uma consciência das articulações do corpo e possam aplicar estas observações no desenho da figura humana para apresentação dos figurinos. Existe um método terapêutico de manipulação no campo da fisioterapia, que foi criado no século XX na Alemanha, por um terapeuta marceneiro, a partir da observação dos trabalhos de encaixes e

[206] No hotel Méridien em 1992, Marie Louise Nery realiza a exposição "Máscaras Africanas" onde expõe máscaras de sua autoria tendo com temática e estética da arte africana. Estas máscaras eram confeccionadas com matérias diversas, inclusive material de sucata.
[207] Máscaras de Marie Louise Nery usadas na publicidade da Shell de apoio ao teatro brasileiro.

articulações na marcenaria, chamado de Método Dorn[208], e aplicado em hospitais na Alemanha. Interessante este interpenetrar de áreas de estudo.

> *Ela sempre provocava no aluno para que ele alcançasse a consciência do corpo, de como os corpos e as matérias se comportam. Nós tínhamos aulas de mecanismo de bonecos. -"vamos estudar o seu joelho, tem um travamento aqui, é um conjunto de ossos e musculatura que forma essa patela o que chamamos de encaixe de quadril do ombro do pulso do cotovelo. Onde está o freio disso? Onde estão as rotações? Ela tornava tudo aquilo consciente, provocando o aluno a um estado de consciência através da forma e mecanismos. (Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa, 11 de junho)*

Através de uma forma mecânica ela vai estudar também a articulação do corpo humano e vice-versa, e através dessa articulação estudar o mecanismo e que integradamente pode se oferecer como subsídio para o estudo do caimento do figurino sobre o corpo.

> *Como você imagina que o braço se movimenta para alcançar um alimento e levar ao rosto, como é essa trajetória". Aí nós estudávamos essa mecânica dos gestos das articulações.[...] Passando pelo desenho de anatomia, pelo Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci. - Onde você encontra essa mesma estrutura em um objeto do cotidiano ? Tem algum brinquedo, algo que se assemelhe a um braço de vitrola ?"[...] - Nas rodas dentadas de um liquidificador. Será que não encontramos alguma sucata para produzir isso?" Ela vai provocando, provocando, provocando de modo a você criar raciocínios. No caso dessa mecânica de bonecos dava aula com livros de Física estrutura das rodas dentadas para fazer mecânica de[...] Ela era uma excelente aderecista, provocava a dar soluções " Ronald, me pediram um bolo que explodisse e voltasse ao que era". (Teixeira , 2018 , depoimento para pesquisa ,11 de junho)*

Abaixo apresento outros tipos de bonecos desenvolvidos por Marie. Os primeiros são exemplos usados na disciplina Corte e Montagem, para a construção de roupas de época de forma a desenvolver entendimento da modelagem e silhuetas históricas. O exemplo seguinte foi da exposição de maquetes das cenas de

[208] Método Dorn criado por Dieter Dorn (,1938-2011) um naturalista alemão e visa o realinhamento da coluna vertebral e dos membros inferiores através de técnicas específicas. Dieter Dorn nasceu em 1938 no sul da Bavária, onde até hoje a família Dorn administra uma serralheria.

montagens de texto de Maria Clara Machado. Estes bonecos das maquetes foram feitos em resina todos na mesma posição e depois desmembrados nas articulações e remontados na posição desejada. As fisionomias retrabalhadas para atender as características da personagem e vestidos com os figurinos da cena. No caso é apresentada uma cena de “Pluft o Fantasminha” de Maria Clara Machado.

[209]

[210]

Ronald me apresentou um estojo que ainda possuía que era o resultado de um exercício de aula aplicado por Marie na UFRJ que consistia que cada aluno deveria confeccionar uma peça seguindo os seguintes dados: que deveria ser um objeto feito a partir de um material reciclado construído sem uso de colas, pregos ou parafusos, montado por meio de encaixes e dobraduras, que ao mesmo tempo deveria ser durável e funcional além das formas de linhas puras. O estojo, o objeto escolhido por Ronald foi construído a partir de embalagens metálicas, que tiveram que ser aplanadas, recortadas, lixadas para depois serem dobradas na forma apropriada. A dobradiça e o fechamento eram feitos por encaixes, que ficaram perfeitos. Este exercício provocava o desenvolvimento de diversas etapas, desde o

[209] Boneco trajando indumentária do período gótico realizado por Marie Louise Nery (Foto- Devulsky)
[210] Imagem a esquerda - Fotografia de maquete reproduzindo cena de “Pluft, o Fantasminha” texto e direção de Maria Clara Machado. Maquete criada e confeccionada por Marie Louise Nery e assistência de Teresa Devulsky , para o Museu Maria Clara Machado, 1984. Foram realizados reproduções de cenários e figurinos, em maquetes, de cinco peças de Maria Clara Machado, para o museu de mesmo nome, situado na Marina Barra Clube, Rio de Janeiro.(Foto - Teresa Devulsky) Imagem a direita – Cena de montagem de “Pluft, o Fantasminha”, 1955, com Vânia e Carmem Sílvia Murgel.(Rosman, 2001, p.61)

projeto gráfico até o contato com o material e a aprendizagem do uso das ferramentas apropriadas.

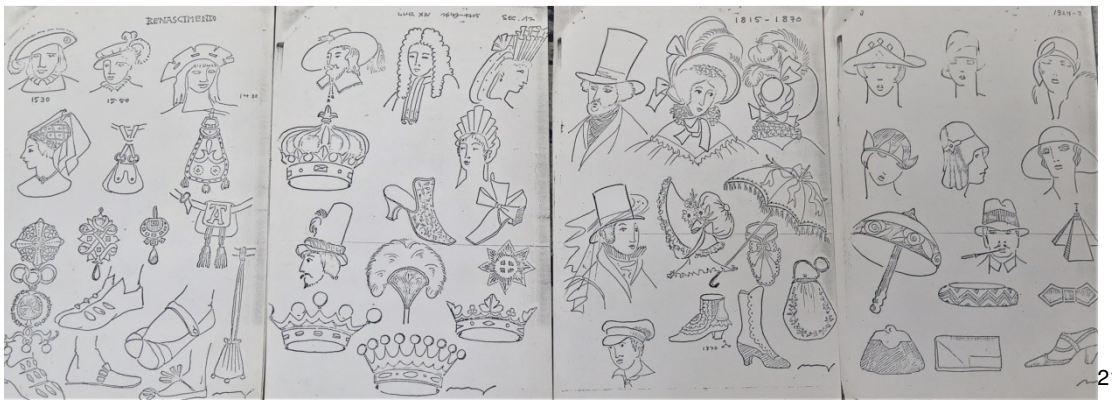
> *Com ela aprendi a soldar, entender os ligamentos metálicos aglutinantes para as cores, cimentos extraordinários que ela quase de modo alquímico, criando, pesquisando para fazer ligas e massas diversificadas para destinos diferentes. Isso então eu fiquei muito impressionado. [...] Sempre generosa, fazia colas aglutinantes em casa para os alunos, sabendo que tinham diversos alunos que não tinham sequer condição de chegar à escola, para que não faltasse matéria prima para elaborar o trabalho da prática daquele dia. Ela sempre foi muito acolhedora e solidária principalmente para os alunos que não tinham condição econômica para comprar os materiais. Dava uma alternativa, sugeria como melhorar as tintas, ela mesma me ensinou fazer bons pigmentos, misturando químicas naturais para tornar uma tinta de melhor qualidade, que iria ter uma boa durabilidade, que iria suportar o aquecimento e resfriamento de temperatura [...] essa curiosidade e dinamismo para lidar com adversidade foi uma coisa que aprendi com ela. (Teixeira, 2018 em depoimento para esta entrevista em 11 de junho)*

O Curso de Acessórios de Indumentária: "Do Egito à Espanha do século de Ouro"[211], abaixo citado, foi ministrado por Marie na Escola de Teatro da UNIRIO no segundo semestre de 1984, na atual sala Glauce Rocha também denominada Sala Cinza. Era um curso de extensão universitária, realizado em um semestre, onde Marie propunha exercícios abordando os vários aspectos de confecção, como o conhecimento dos materiais e as técnicas básicas para lidar com estes materiais. Desenvolvia estudos com o papel, as resinas, os poliuretanos, as espumas, o isopor, o gesso, o silicone, a reciclagem, a elaboração de pigmentos e os usos de ferramentas. Os acabamentos como: tingimentos, pinturas, envelhecimentos, decorações, customização e texturas. Estes conhecimentos partiam da prática e da escolha dos participantes das peças que seriam elaboradas a partir de apostila iconográfica, com desenhos de Marie, dos acessórios de indumentária de diversas épocas, iniciando na antiguidade e chegando ao Século de Ouro. Ao final foi realizado um grande desfile, nos jardins da Escola de Teatro, onde participaram os

[211] Curso de Acessório de Indumentária; do Egito á Espanha no século de ouro - Curso de extensão universitária, para alunos e profissionais da área, com 60 horas de duração realizados nos meses de agosto (nos dias 2, 15, 22 e 29), setembro (nos dias 5,12, 19 e 26), outubro (3, 10,17, 24 e 31) e novembro (7 e 14),de 12:00horas às 16 horas. Sala de artes plásticas do CLA (atual sala Glauce Rocha) na Avenida Pasteur, 438 – Urca.

alunos do curso junto com alunos de interpretação da UNIRIO. Além dos acessórios que haviam sido confeccionados, com o apoio do acervo de figurino e orientação de Marie Louise, montavam-se os figurinos referentes aos acessórios que seriam usados pelos participantes do desfile. Com isso fechava-se o ciclo de estudos, englobando os acessórios, os trajes, as etiquetas, as posturas, os movimentos e comportamentos com os figurinos e acessórios, segundo as épocas. Podia-se, desta forma, perceber o uso dos acessórios e figurinos em relação ao corpo.

> *Aí ela me disse que ia dar um curso de acessórios para indumentária lá na UNIRIO e se quisesse podia me inscrever. Fui e me inscrevi. Não é possível que exista esse campo que eu não tinha ainda compreendido, fiquei fascinado, louco. (Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa, 11 de junho).*



[212]

[212] Apostila iconográfica com desenhos de Marie Louise Nery, usadas como material de aula no curso de acessórios de indumentária-4 páginas da apostila

3.7-CRIAÇÂO DA FORMA

> *Tinha criação da forma: em um período era estudo da cor em outro período era estudo da forma. Estudos tridimensionais em diferentes matérias primas, não só no barro, mas em diferentes resinas. Eu aprendi muita coisa com ela, neste estudo produzia cimentos, aglutinantes, polímeros e coisas bem diversificadas. Misturava sílica, areia da praia com resina. Isso eu também eu tinha tomado muito do convívio com a Celeida, quando foi minha professora na quinta série, oferecendo as aulas de Artes do Fogo. Agente misturava barro líquido, arroz, raspava e destruía osso de galinha, misturava depois com o barro e colocava nos fornos de alta temperatura e depois via oque aquilo podia se transformar. Embora que aquilo já tinha sido uma experiência do homem primitivo. (Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa, 11 de junho)*

Este vivenciar de culturas ancestrais é normalmente revisitado por inúmeros artistas de forma significativa a partir do século XX, principalmente quanto à estética, mas muito também pelo viés das técnicas e materiais. Consiste em uma relevante inspiração para o artista da cena, tanto no campo conceitual quanto nos procedimentos práticos no campo da indumentária. A reflexão sobre os processos e procedimentos usados por povos ancestrais e que ainda tenham resquícios destas concepções nos preenchem de um sentido de primordial.

> *Nossa ! Isso aqui virou vidro! Isso aqui virou uma coisa porosa! Isso aqui está parecendo um prato para aquecer a comida! Isso pode ser um broche! Isso aqui pode ser uma telha para proteger você, isso pode ser um copo, isso virou uma garrafa! Marie e Celeida eram artistas que tinham essa mesma sintonia do fazer, mergulhar, investigar do que aquilo havia sido feito. Ler o que aquela etiqueta estava mentindo ou não. Marie não acreditava de primeira linha, ela sempre duvidava. Será que isso tem nessa composição mesmo? Nessa porcentagem? Marie então rasgava a coisa, passava no esmeril, dava martelada para ver a resistência, mexia sempre no material. Eu me lembro quando a casa era ainda um chalé, Fred construía e fabricava algumas pranchas de Surf. Eu lembro que Marie usava um macacão para mexer na serra, eu lembro que ela, com toda aquela sofisticação, pegava toras de madeira e passava na serra. Ela tinha aprendido com o avô a desempenar serra de disco, que tem que colocar um dente contra o outro, naquela angulação certinha. Ela ficava naquela*

> *precisão suíça de acertar o ângulo dente a dente para que aquela serra não se prejudicasse. (Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa,11 de junho)*

Ronald, aluno de Celeida Tostes, na adolescência e depois com Marie Louise Nery, na Universidade, compara as propostas destas duas mulheres que foram contemporâneas e possuíam a mesma inquietação artística quanto à pesquisa experiencial com os materiais e no lidar diretamente com as estruturas destes, de forma vivencial direta e vigorosa, reaproveitando e mesclando diversas espécies de matérias. Mesclavam no mesmo processo a artista e a artesã como nos curso da Bauhaus em que o corpo docente dividia-se entre o Mestre da Forma e Mestre Artesão, justamente na Escola que se deu o nascimento do Desenho Industrial, como comenta o professor Hélio Márcio Dias Ferreira (2006). Elas passavam pela vivência direta, trabalhando-os com as próprias mãos. Como Marie disse a Ronald - o artista tem que ter calos nas mãos. E em outro momento – eu sou uma artesã.

Os procedimentos, quanto ao lidar com as ferramentas concertando-as e conservando-as, podem parecer estranhos para nós hoje em dia, devido aos recursos de materiais que possuímos na contemporaneidade, mas se voltarmos a poucas décadas percebemos a dificuldade em encontrar determinados equipamentos, instrumentos e materiais, não só aqui no Brasil, mas na Europa pós-guerra. Mas aqui no Brasil essa dificuldade perdurou por muito mais tempo. Não só encontrar livros e ferramentas, mas também obtê-los devido ao alto custo dos mesmos. Isso parece supérfluo, mas não podemos deixar de admitir que as dificuldades oferecidas pela carência, vão se transformar em qualidades ou aptidões desenvolvidas. Marie costumava dizer: - A sorte é que o brasileiro é muito criativo porque ele cria com muito poucas possibilidades e recursos materiais.

> Eu aprendi a consertar serrote, afiar o serrote com a Marie, virando os dentes para cima, vendo a angulação, calculando o dente certinho no ângulo para serrar naquela angulação sem esforço. Marie falava: - você não tem esforço, essa ferramenta foi criada há anos Ronald, isso foi calculado assim para que não precisasse de esforço. Por que vai ter uma força errada nesse ângulo? Colocando pé e redinamizando errado? É assim; o seu peso pode te auxiliar. Para que pegar o martelo próximo ao peso metálico, se existe até uma marca no cabo do martelo para você colocar a mão ali e o peso do martelo facilitar o esforço? (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa, 11 de junho)

No processo de aula, vai se apreendendo através da prática e as diversas aptidões vão sendo trabalhadas.

> *Na questão de artes visuais que era parte da disciplina Criação da Forma ela fazia de modo que pudéssemos descobrir como se estabelecia a química dos pigmentos, seja ele físico ou químico, ou líquido, ou mesmo as cores da luz física. Então a parte de colorimetria, estudo da cor era feita de modo experiencial, de modo laboratorial. A teoria da cor ela deveria ser utilizada com argumentações de diversos teóricos [...] Sempre algo que dinamizado por uma ação prática depois vinha o conteúdo, que confirmaria aquilo através da experiência. (Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa, 11 de junho)*

3.8 - REAPROVEITAMENTO DE MATERIAL e RECICLAGEM

> *Era algo assim bastante primitivo; "você tem um caderno vai ali pega aquele papel desamassa e vamos usar." Era assim, falava para pegar aquela caixa de sapato recorta essa tampa vamos desenhar essa tampa [...] sou cria de Marie Louise não tenho medo de que as coisas se quebrem, eu sou aquele que vai testar as coisas vai perfurar vou fazer coisas; eu sou um inquieto com a matéria-prima; eu amo descobrir como é feito. Preservo as coisas que tem que durar; o que tem que reciclar, o lixo não é lixo. Não devemos produzir o lixo, mas sim tornar aquilo objeto do cotidiano, pelo viés de nossa capacitação de juntar arte e ciência. Isso é muito intenso devido à Marie, algo que compreendo que é uma plenitude que alcancei muitas vezes com a Marie, [...] esse estado do sublime. (Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa, 11 de junho).*

A reciclagem e o reaproveitamento faziam parte dos procedimentos de criação de Marie nos vários aspectos e fases de suas múltiplas expressões artísticas. Na confecção dos objetos, máscaras, bonecos e adereços em geral. Eram usados como bases para as construções ou como matéria prima para acabamentos. Até os papéis, caixas de papelão e tintas eram reaproveitados para os desenhos. Esta tendência de reutilização era uma constante e inseparável de seu processo de criação e vida. A reciclagem neste caso envolvia a exigência do próprio objeto, que estava sendo criado, que necessitava de alguma forma, um material ou uma textura

específica, que após a pesquisa se tornava mais eficaz pelo reaproveitamento, por ser condizente com a necessidade do momento. Ou pelo próprio interesse de reciclagem determinado pela consciência do não desperdício e ainda da potência da carga vivencial do que estava sendo reaproveitado.

> *Pegava o material do Fred que era surfista, pegava as pranchas, a máscara e mostrava -"isto era uma tampa de vaso sanitário que se transformou", ela falava que aproveitava tudo É importante colocar esta ligação dela com o pensamento da Bauhaus. Ela tinha muito forte isso, ela trazia esta informação da Bauhaus inclusive na vida dela, o não desperdício, o fazer o material forte e forte bonito, resistente, muito exigente nisso. - "Tem que ser forte, tem que ser forte, não faz assim, não pode quebrar tem que durar, tem que durar". Era uma pessoa cuidadosa com os detalhes. O pensamento da Bauhaus, o utilitário, precisa ser barato, ser funcional. (Riba, 2018, depoimento para esta pesquisa em junho)*

Estes aspectos eram estimulados em aula quando a professora incentivava procurar no entorno, a nossa volta, objetos que tinham aquela forma e textura que proporcionava a construção adequada da peça. Assim foi no Curso de Acessórios de Indumentária[213], para o desfile do final do curso, diante da necessidade de fazer um chapéu renascentista. Apresentou como proposição que procurássemos por base um material que já existisse que tivesse a forma desejada, fosse durável, resistente, encaixasse perfeitamente à cabeça, fosse leve e confortável. A solução foi uma pequena cesta de lixo para papéis, vazada, de plástico, que tinha por forma de uma seção de cone ideal para o chapéu masculino do período elisabetano e que atendia as solicitações exigidas, que depois de completado com a aba, forrado de veludo e a customizado ficou perfeito. A cesta era leve e resistente, por ser de plástico, não deformava pelo suor e não amassava, não esquentava, pois era toda vazada como uma rede. Assim eram os exercícios de Marie. E para cada aluno, a partir dos acessórios escolhidos eram feitas a propostas, partindo geralmente da reciclagem, que fazia parte de suas propostas de exercícios didáticos. Procurar no entorno o que puder encontrar, que atenda as exigências do que está sendo pesquisado e criado.

[213] Curso de Acessórios de Indumentária: do Egito à Espanha do Século de Ouro realizado na UNIRIO em 1984

> *Quando fez a reforma da casa falava: - "quis aproveitar a janela, os vizinhos criticavam, o pedreiro reclamava porque vai botando esta janela velha, bota uma nova de alumínio, porque eu vou botar uma de alumínio se eu tenho essa de madeira". Era uma pessoa cuidadosa com os detalhes. Incomodava-se muito com o desperdício, incomodava-se muito com a ignorância das pessoas com a questão do desperdício. Isto era uma questão na vida, não era uma postura de trabalho, era uma postura na vida. (Riba, 2018, depoimento para esta pesquisa em junho)*

Havia nesta profissional um profundo respeito à preservação do patrimônio cultural, muito por sua formação europeia e pelo primeiro marido, arquiteto também vinculado a órgãos de preservação do patrimônio cultural na Suíça. A classe intelectual brasileira, também se dedicava ao resgate cultural em vários aspectos, se indignava com o descaso a memória do patrimônio cultural brasileiro. No Brasil, naquele momento, ainda não era muito valorizada a preservação, somente dando importância a algumas arquiteturas que fossem de períodos coloniais ou barrocos, negligenciando as memórias artísticas e arquitetônicas vinculadas aos períodos ecléticos e dos movimentos do início do século XX. Com a criação do Corredor Cultural e do Departamento de Patrimônio Cultural do Município o panorama mudou, revertendo gradativamente este processo de descaso, não podemos esquecer a demolição do palácio Monroe e de vários imóveis pertencentes ao final do século XIX e início do século XX, de arquitetura eclética, que na época não era dada a devida importância. Para Marie estas questões quanto à preservação faziam parte do seu dia a dia, da sua forma de pensar o cotidiano.

> *Eu lembro muito bem quando eu comecei frequentar o atelier de Marie, quando ainda naquele pequeno Chalé, eu ficava completamente fascinado por tudo que estava presente, os livros, os objetos, as tapeçarias, tudo que ela fazia. Os quadros que ela pintava, as roupas que ela costurava para si, tingidas com tecidos reaproveitados. Às vezes ela encontrava uma capa no lixo, uma peça no bazar da igreja e transformava em coisas não só para a própria obra, mas para a própria vida. Trazia "um outro valor", revigorava esse objeto que antes parecia ordinário e vulgar e aquilo tornava-se tão precioso, tão redinamizado. Nossa, que potência ela tem! Então eu falei: Marie eu quero ficar aqui dentro da sua casa. Posso fazer qualquer coisa aqui.(Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Podemos considerar que o pensamento de preservação envolvia alguns aspectos:

A - A reciclagem de conceito ecológico e o não desperdício pela reutilização.

B - A preservação cultural.

C- O reaproveitamento de objetos e figurinos para manter a potência, a expressividade destes objetos, que com sua carga vivencial vinham impregnados de informações, trazendo o conceito do "objeto que fala", inclusive com aspectos das intenções brechtianas de confecção do figurino.

> *Marie Louise no meio daqueles alunos, construindo bonecos, fazendo trajes de época em papel, construindo maquetes, fazendo tintas em processos de modo primevo, usando pigmentos naturais. Ela tem um sentido de reaproveitamento, que para os nossos dias era algo premente. Eu compreendi completamente essa ideia de não haver, ocorrer, desperdício das artes, quando ela decidiu fazer reforma naquele pequeno chalé onde morava e transformou num atelier. A residência no primeiro andar e um atelier de dois andares, sendo um deles o terraço para secagem de tecidos. E quando começou a demolição, ela pediu para esfregar telha a telha com uma escova porque ela ia reaproveitar aquelas telhas. Devia ser um chalé construído no final dos anos dez entre 1918 e 1920. Essas telhas estão muito boas; não vou comprar vou reaproveitar. [...] Tirando as maçanetas, tirando as dobradiças e mergulhando em azeite. Reaproveitando tudo o que era prego das madeiras e qualificando os pregos por tamanho e guardando tudo aquilo. Gostaria de reaproveitar aquilo porque achava necessário para o sentido da própria obra, da própria casa. Essa ideia de transgredir os materiais, de ser uma ruptura com ação do tempo eu vi que estava impregnada na obra de Marie [...] Ela guardava pedaços de papelão, embalagens, caixas de sapato e aí ela escrevia as aulas ali, em nanquim, caneta, qualquer matéria prima que pudesse ser reaproveitada, fazia daquilo suas pranchas de desenho. Alguns desses desenhos eu guardei. Foram coisas que eram assim, pega aquele papel no lixo, ela desamassava e desenhava a aula inteira.(Teixeira, 2018, depoimento para pesquisa,11de junho)*

[214]

3.9 - O LIVRO E AS APOSTILAS

> *Eu tenho aqui duas apostilas de moldes de mangas, e outra é mais ampla, têm moldes de vestidos e saias, anquinhas e anáguas eu guardo até hoje e tenho ciúme, usei bastante esses moldes. O que aprendi com ela também é que o aluno não guarda caderno nem anotações, ele guarda mesmo uma boa apostila, como fiz nesse caso. (Frazão, 2018, depoimento para esta pesquisa em 23 de junho)*

Estas duas apostilas serviram como um estudo preliminar para a criação do livro de indumentária histórica com gráficos de modelagem escrito e desenhado por Marie Louise Nery e publicado pela editora SENAC em 2003 com o título "A Evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino". A produção econômica em preto e branco, de capa mole é um livro básico para aqueles que desejam iniciar os estudos na área de indumentária e também para profissionais envolvidos com a modelagem e a costura principalmente nas áreas da encenação.

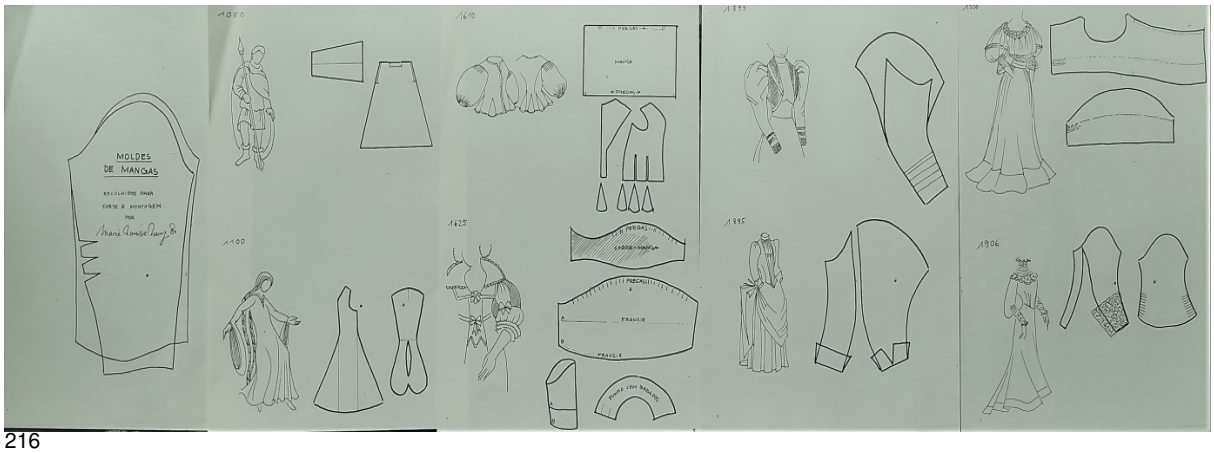
[214] Trabalho feito por um grupo de alunos para disciplina indumentária II, a partir de material reciclado seguindo a silhueta do período elisabetano, final do século XVI, na forma de um cone apoiado sobre o vértice de outro cone. Elaboraram uma veste escultura confeccionada a partir de jornal, papel kraft, tiras de plástico retiradas de embalagem para os detalhes das mangas, canudinhos de suco trançados fazendo o peitilho do figurino, metal de latas de leite confeccionando a flor decorativa na frente do figurino. Tubos de plástico de uso de mangueira para construir o *farthingale* ou *vertugado* (estrutura interna da saia), arame, cola branca e um rufo confeccionado de copinhos de café (utilizando objetos estranhos ao contexto da época histórica e figurino confeccionados de material de sucata) Trabalho realizado para proposta de aula de Teresa Devulsky

Aqui procuro traduzir o espírito das roupas por meio de desenhos claros inspirados em reproduções disponíveis de esculturas, pinturas, gravuras, mostrando as silhuetas básicas das posturas de cada período. Complementam as ilustrações moldes em escala, de feitio simples, dando margem ao processo de criatividade do futuro figurinista. Além disso, há indicações do gênero tecido, cores, ornamentos usados em cada época, que não impede escolham tecidos e acabamentos atuais. (Nery, 2003, p.10)

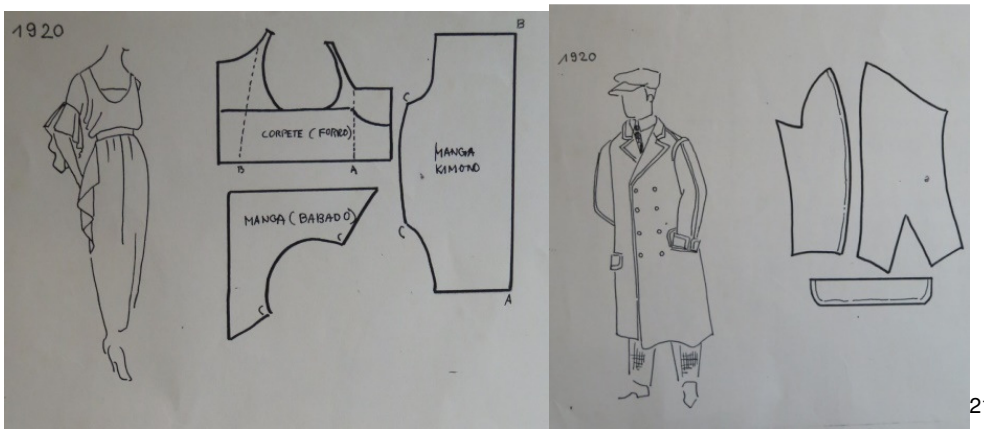
215

A apostila de mangas contem desenhos de recortes de figurinos masculinos e femininos e os gráficos das mangas a partir de um figurino masculino medieval de 1050 até um figurino masculino com molde da manga de 1920. São quinze páginas, fora a capa, contendo dois desenhos e dois moldes por folha apresentando a evolução das modelagens das mangas nesse período.

[215] Capa e página 212 do livro A Evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurinos de Marie Louise Nery



216



217

A segunda apostila cedida por Hélia Frazão, são dez páginas com desenhos e modelagens figurinos femininos que percorrem o tempo a partir de 1200 até 1886 como o datado pela autora. Contêm mais duas páginas com desenhos de figurinos que possuem estruturas internas como *farthingales* ou *vertugadim*, *panier*, crinolinas e anquinhas com as respectivas modelagens e ainda mais quatro páginas com moldes de manga *raglan*, quimono, saia e blusa. Todo este material foi desenhado por Marie Louise Nery. Estas apostilas foram usadas em suas aulas para as disciplinas de Corte e Montagem e disciplinas de Indumentária do Curso de Indumentária da Escola de Belas Artes da UFRJ.

[216] Apostila de moldes de mangas com ilustrações compostas de indumentárias e moldes de mangas desenhados por Marie Louise Nery

[217] Apostila de moldes de mangas com ilustrações compostas de indumentárias e moldes de mangas desenhados por Marie Louise Nery

[218]

[219]

Foram encontrados e anexados a este trabalho mais duas apostilas que eram trabalhadas nas disciplinas ministradas pela professora, no Curso de Cenografia, hoje Curso de Cenografia e Indumentária, do Departamento de Cenografia da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. A primeira apostila contém cópias dos desenhos com os traços puros, firmes e expressividade

[218] Apostila de moldes de figurinos com ilustrações compostas de indumentárias e moldes das roupas desenhados por Marie Louise Nery. Neste exemplo são apresentadas as páginas contendo parte da idade média, final do período do barroco, século XVII, século XVIII e século XIX.

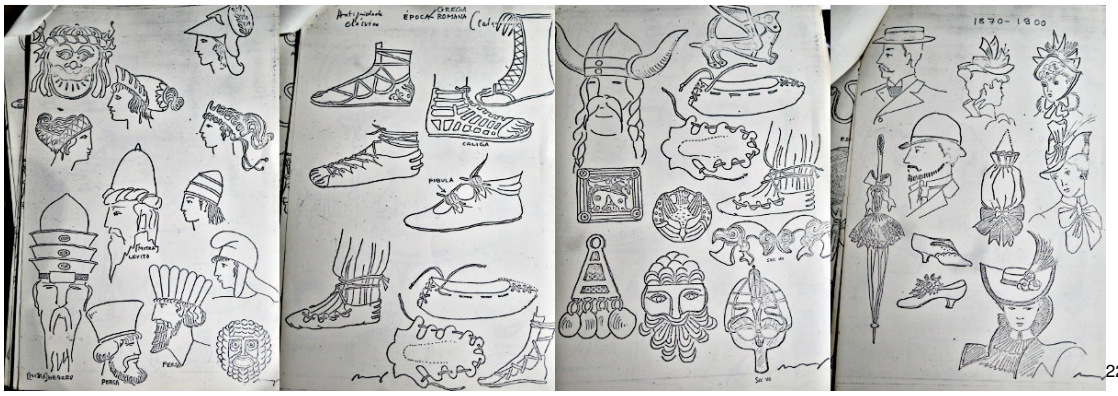
[219] Apostilas iconográficas com desenhos de figurinos de época de Marie Louise Nery.

característica de Marie Louise com vinte nove páginas contendo de um a três desenhos de figurino, que vão desde o Egito antigo, passando pelos sumérios, assírios, os babilônios, Creta, Grécia até costumes ocidentais femininos da década de cinquenta do século XX.

220

A segunda apostila é composta de dezoito páginas com desenhos de acessórios de indumentária que vão do Egito antigo a década de trinta do século XX. Ela tem desenhos de joias, calçados, chapéus, coroas, perucas, cintos, capacetes, bolsas e outros acessórios. Esta apostila foi utilizada no Curso de Extensão oferecido pela o Departamento de Cenografia da Escola de Teatro da UNIRIO inclusive à comunidade externa e ministrado pela professora Marie Louise Nery. Curso este que Hélia Frazão, Marcelo Marques, Ronald Teixeira, Marisa – que na época era responsável pela oficina de costura da Escola de Teatro - e esta pesquisadora participaram, entre tantos outros. Este material iconográfico servia de base para a pesquisa e a escolha das peças que desejávamos produzir.

[220] Páginas da apostila iconográfica de figurinos de época com desenhos de Marie Louise Nery.

 [221]

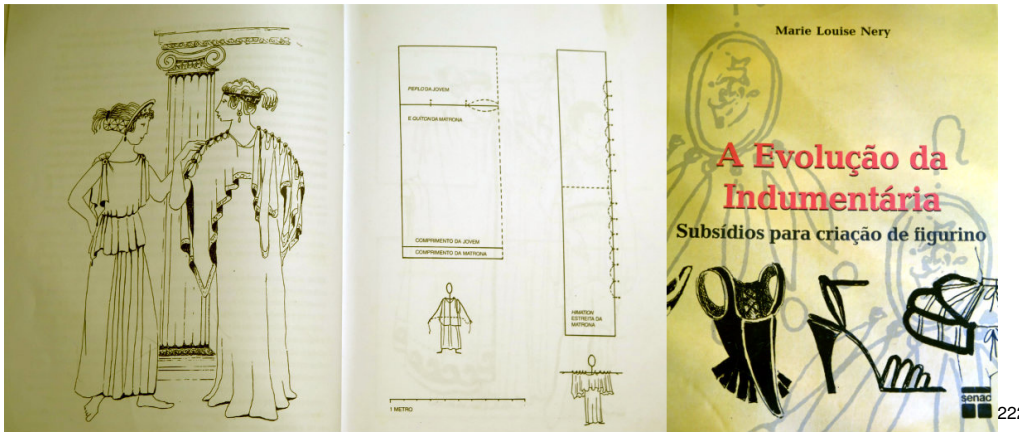
> Já nos anos 90, eu era Chefe de Departamento, na UFRJ, Marie disse: quero-lhe mostrar uma coisa, tenho guardado vários desses desenhos. Ronald gostaria muito de organizar um livro, com as ilustrações que tenho, com a história do traje, e esse livro pode ser acessível às pessoas, não custar caro *aí então a editora do SENAC se interessou. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)*

Marie demonstrou a Ronald o desejo em publicar um livro de história do traje, com seus desenhos e as modelagens de época feitas por ela, mas que fosse um livro com um custo econômico, que partia de um compromisso que ela tinha de tornar acessível a um maior número de pessoas as informações contidas nas publicações de arte, geralmente caras no Brasil, e também por ser conhecedora das dificuldades do acesso a estas publicações pelos estudantes nas universidades públicas que lecionava. Este mesmo compromisso manifestava em relação às produções teatrais no sentido de otimizar os custos, para atender a grupos que também tinham alguma dificuldade financeira para realizar as montagens. Esta pesquisa passava tanto pela procura de materiais mais econômicos quanto pela busca de reaproveitamento de objetos, figurinos e diversos materiais.

> *Ela já vinha fazendo desenhos a nanquim da história do traje e de sua modelagem. Assim para mim é um livro pioneiro, sendo que para o texto desse livro ela procurou ler, se informar e basear seus escritos em diferentes vertentes da história do traje, porque até aquele momento, chegavam ao Brasil poucas publicações estrangeiras, não havia traduções específicas de determinados autores, obras de referência, clássicos da história do traje. Marie leu diferentes autores alemães, franceses, ingleses,*

[221] Páginas da apostila de acessórios de indumentária com os desenhos de ilustração de Marie Louise Nery.

italianos e evitou de se apropriar da linha investigava dos autores franceses porque, segundo ela ,eles puxam muito a sardinha da história do traje como se tudo tivesse nascido na França, em território francês. Então considero o texto do livro didático publicado por Marie, todo ilustrado por ela, não só primoroso pelas as imagens, já que ela é uma grande artista plástica, mas pela oferta generosa de ter em uma única obra a diversidade de investigação de diferentes territórios europeus. Acho extraordinário a parte textual da pesquisa, as informações preciosas que estão contidas na obra de Marie. E é didático. Ela disse assim: não se pode tratar o ensino do traje como algo esnobe, isso tem que ser para todos. A pessoa não pode se sentir excluída, se sentindo pouco inteligente em contato com uma obra sobre esse assunto. Preocupação premente em Marie. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)



222

O subcapítulo seguinte será abordado pela ótica de seu organizador e curador, Ronald Teixeira. A exposição realizada no Teatro Tablado, espaço este em que ela iniciou os seus trabalhos e criações no Brasil e uma parceria por longos anos. A mostra apresentou a extensa obra de Marie Louise Nery, com trabalhos nas diversas áreas de atuação da artista, mesmo os itens dos quais pouco material havia documentado, foram incluídos, demonstrando a intenção e preocupação de Ronald Teixeira de que fossemrepresentados.

[222] Capa e página 42 do livro A Evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurinos de Marie Louise Nery

3.10 - A EXPOSIÇÂO NO TEATRO TABLADO

223

E também um material que era um pouco mais disperso, porém qualificado ao modo dela – a parte de ensino. Quando eu cheguei, poderia ter nessa exposição, já que o Tablado é um Teatro Escola, apresentar essa dinamização da Marie em sala de aula. E aí foi que recorri ao que tinha em casa porque tinha guardado meus cadernos do tempo de estudante e também eu guardava todo e qualquer papel que tinha sido registrado por Marie, aulas inteiras da Marie sobre história do traje e principalmente sobre etiqueta de época, da modelagem da roupa histórica. Marie ainda nessa época não tinha tido[...] , estou falando de 1984-85, a ideia de realmente escrever um livro didático, isso surgiu um pouco depois já nos anos 90. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)

[223]Detalhe do folder da exposição realizada no teatro Tablado em 2013 com a obra de Marie Louise Nery e curadoria de Ronald Teixeira.

Em 2013 foi realizada uma exposição no Teatro Tablado sobre a obra de Marie Louise Nery, coincidindo com as comemorações dos 90 anos de seu nascimento, apresentando suas realizações nos vários campos de sua atuação nas Artes Visuais e Cênicas. Marie que iniciou sua vida artística no Brasil, fazendo adereços e todos os bichos que faziam parte da montagem de Embarque de Noé em 1957, com texto e direção de Maria Clara Machado. Esta parceria de Marie Louise, o Tablado e Maria Clara Machado vai perdurar por muitos anos e vai frutificar em várias produções memoráveis, do teatro infante juvenil e adulto, realizadas e produzidas naquele teatro escola. Nestas produções, Marie trabalhou como aderecistas, figurinista, cenógrafa, bonequeira. Inicialmente com Dirceu Nery, seu esposo e parceiro nas criações e, depois do falecimento de Dirceu, Marie continuou participando nas realizações do Tablado. Em 1960 cria os bonecos, adereços e as vestes dos bichos, inclusive os cavalinhos, o Pangaré, o velho cavalo e o próprio cavalinho azul para a montagem do Cavalinho Azul, texto e direção de Maria Clara Machado e figurino de Kalma Murtinho, texto este também ilustrado por Marie. Toda a montagem, inclusive os trabalhos, foram muito elogiados pela crítica teatral na época. Marie, porém, fez também os cenários para “A Menina e o Vento” em 1963.

Em 1964 participou da montagem de “Sonho de uma Noite de Verão” de Shakespeare, também com direção de Maria Clara Machado, como cenógrafa e figurinista. Dirceu e Marie criaram os cenários da montagem. O figurino idealizado por Marie Louise Nery lhe conferiu o Prêmio Molière como melhor figurinista do ano.

Idealizou os cenários e figurinos para “A Volta do Camaleão Alface” e ainda para o “Camaleão da Lua” . Estas são algumas das montagens que Marie participou no Tablado, mas existiram muitas outras. Logo, não seria mais justo, segundo Ronald Teixeira curador e organizador desta mostra que esta exposição, sobre uma mulher que acumula as funções de professora e mestre da cena, fosse montada no Teatro Tablado, um teatro escola. A seguir seguem as declarações de Ronald Teixeira sobre esta exposição, organizada por este cenógrafo, figurinista, professor e igualmente mestre da cena.

> *Quanto à exposição realizada no Teatro Tablado, a ideia de se fazer a exposição surgiu de um encontro que Marie me solicitou. [...] Marie passava a maior parte da temporada em Berna e a partir de 2014 passava a metade*

do ano em Berna e a outra metade no Rio com o Fred, tentando ajustar as questões do cotidiano. Então, próximo ao início de 2013 ela me deu um telefonema, onde me convidou à sua casa, onde me fez um pedido muito especial: que ela gostaria que fosse feita uma exposição sobre a carreira dela, e principalmente sobre o modo de expressão e como ela pensa as artes em todos os segmentos nos quais ela participa. Era o período de início de ano, janeiro, eu estava com uma turma de cenografia, convidei os alunos da UFRJ a elaborar um projeto curatorial. Nós estávamos dentro de uma greve muito longa, o período iniciou-se em novembro e as aulas iriam até o final de março início de abril. Quero proporcionar a vocês um Projeto Curatorial para podermos projetar, fazer esse projeto expográfico sobre a vida de uma grande artista que está viva. Nós vamos primeiro coletar e identificar o material no seu próprio local que é a residência que ela mora, onde ela edificou seu próprio atelier - e comentei um pouco sobre a Marie Louise Nery, e seus diversos segmentos, como ela veio para o Brasil, e levei a turma até o atelier da Marie. Eles ficaram impressionados, porque e embora naquele momento ela não fosse uma artista ativa, na própria casa não havia uma fronteira entre o atelier e a residência. Isso era uma marca de Marie, sempre foi, porque o envolvimento dela com as Artes Visuais, com o fazer, o desenhar o projetar figurinos a cenografia, os bonecos, tudo tão misturado com a própria vida, que aquilo está impregnado na própria casa. Não existe uma fronteira entre o local de trabalho, e nós que conhecemos a casa antes da reforma de 1985, aquilo se fazia bastante impregnante. [...] Quando ela me fez o pedido, pensei como começaríamos, com que traço de curadoria a gente poderia montar essa exposição. Ela gostaria que fosse num foyer de um teatro. Aí eu pensei: tenho tanta possibilidade com o pessoal do Tablado. [...] A importância da colaboração da Marie como artista para as obras da Maria Clara Machado, que foi uma grande parceira e que convidava artistas que trabalhavam com as artes visuais para colaborar com a cenografia, como Ana Letícia. Fui falar com a Cacá Mourthé e eles adoraram que nós pudéssemos fazer a exposição que celebrava então o nascimento de Marie. Ela estaria completando 90 anos em 2014. Então nós fazemos esta exposição, começamos a levantar, digamos [...] Fazer uma triagem dos desenhos, de forma que pudesse trazer uma identidade para o que foi feito, para imagem fílmica, o que trouxe para o cinema, o que foi feito para o teatro, para autores nacionais, teatro para autores estrangeiros, para ballet, para escola de samba, desenhos, croquis e ilustrações para literatura infanto–juvenil e literatura para adultos. Desenhos, projetos, desenhos técnicos para bonecos, teatro de formas

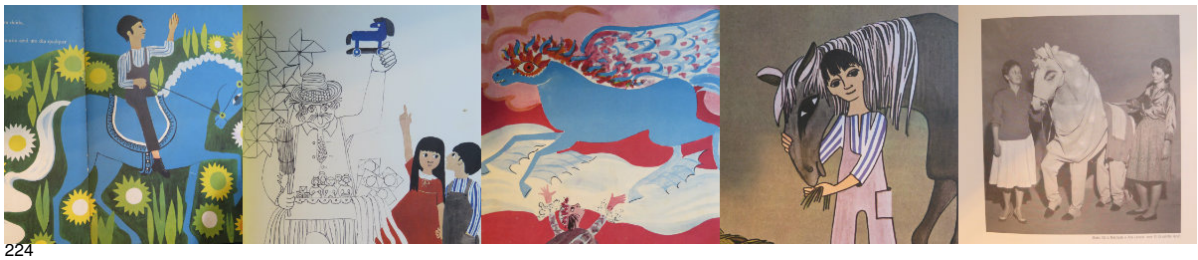
> *animadas e o que ela fez também para televisão, que foi principalmente a obra do sítio do Pica-Pau Amarelo, que foi também um trabalho extraordinário. Fora os trabalhos de cenografia, não só para balé, como também, para teatro, ópera, desfiles. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho).*

Ronald comenta que Marie e Dirceu, como muitos cenógrafos, também fizeram decorações para grandes eventos, festas e jantares. Eram cenografias temáticas encomendadas por pessoas que os conheciam, através das embaixadas, mas este era um segmento que possuía pouca documentação. Mesmo assim, foram expostos alguns projetos de cenografia, onde eles não só projetavam mas desenhavam, produziam, construíam e modificavam. Segundo Ronald ela escreveu de próprio punho SOU UMA ARTESÃ.

A partir deste ponto incluirei na integra as declarações de Ronald Teixeira sobre a exposição no Tablado, corrida ou por vezes alterando a ordem, mas sem comentários por considerar importante as palavras do próprio organizador.

> *Marie eu gostaria que esta exposição fosse instalada lá foyer do teatro do tablado, que além de tudo é uma escola. E o público que está em formação vai poder se beneficiar de toda uma trajetória dessa artista. Nesse sentido nós programamos, então que nós tivéssemos ali, documentos, fotos, entrevistas, imagens que aparecessem a Marie confeccionando trajes, bonecos, objetos de cena. E levantamos todo e qualquer documento seja de fotografia ou de imagem fílmica de obras nas quais ela tomou parte, que ela assina. Algumas assinando com Dirceu, outras assinando individualmente. Localizamos, e o que nos ajudou muito, que nos norteou, foi a tese de nossa amiga Leila e em colaboração com o Frederico eu fui verificando, porque Fred tem boa memória, a localização e as referências. "Este papai estava vivo. Quando foi feito esse boneco nós morávamos em tal residência, tal pessoa ia a nossa casa, tal produtor fez essa peça. Ele tem essa memória da dinâmica da articulação do cotidiano deles". Ele lembra muito do pai. Que ele era um bailarino de grande expressão e de gestos. Lembra-se dele como artista plástico e da trajetória da Marie[...] Porque a quantidade de croquis, figurinos, projetos de cenografia, de bonecos que tem na residência de Marie acho que chega talvez a uns dez mil desenhos, ou mais, e tudo muito organizado. Já era organizado do modo dela. Quando nós fomos fazer a exposição tivemos o cuidado de guardar os desenhos em envelopes plásticos especiais para armazenamento, para que eles não*

sofressem o processo de pigmentação por fungos[...] Foi feita uma triagem só de escolas de samba de tal período, só bonecos, só televisão, só cinema. E também um material que era um pouco mais disperso, porém qualificado ao modo dela – a parte de ensino. Quando eu achei que poderia ter nessa exposição, já que o Tablado é um teatro escola, apresentar essa dinamização da Marie em sala de aula. E aí foi que recorri ao que tinha em casa, porque tinha guardado meus cadernos do tempo de estudante e também eu guardava todo e qualquer papel que tinha sido registrado por Marie, aulas inteiras da Marie sobre história do traje e principalmente sobre etiqueta de época, da modelagem da roupa histórica. Marie ainda nessa época não tinha tido..., estou falando de 1984-85, a ideia de realmente escrever um livro didático, isso surgiu um pouco depois já nos anos 90. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)



224

Mas eu fiquei muito feliz porque quando conseguimos inaugurar, em 2013, essa exposição, que inclusive apliquei recursos pessoais para fazer esta exposição. Pude envolver os alunos em cada um dos vários segmentos da exposição. Tinham alunos nesta turma de duas ou três gerações diferentes que não conheciam a Marie, mas porém conheciam a obra da Marie para teatro, cinema, ilustração para livros infanto-juvenis como: Embarque de Noé, Cavalinho Azul, O Menino do Dedo Verde. Sobre isso, O Menino do Dedo Verde, para minha infância um dos livros pelo qual eu tinha verdadeira adoração, não só pela estória, mas também pelo que as ilustrações traduzem, impregnam, com a potência imagética, as narrativas. Um dia, abrindo umas das gavetas de uma mapoteca de Marie, eu encontrei um original tamanho A2, pranchas enormes. Quando vi aquilo perguntei: Marie, o que é isso? O que são esses desenhos extraordinários? É uma serigrafia? Não, eu fiz as ilustrações do Menino do Dedo Verde foi aí que eu mergulhei naquilo. Quanto ao episódio de produzir a exposição no Tablado, tive a

[224] Ilustrações de Marie Louise Nery para “O Cavalinho Azul” de Maria Clara Machado- 4 primeiras imagens (Machado, 1969) e a ultima imagem- Maria Clara Machado com Ana Letícia com o “Cavalinho Azul” (Rosman, 2001, p.143)

oportunidade de ver as pastas de desenhos mecânicos dos bonecos que ela fez para grandes exposições e programas de televisão e para cinema, com articulações. Os desenhos são muito detalhados, desenhos técnicos extraordinários e com precisão; cada desenho de Marie é uma obra de arte, mesmo que seja um esqueleto de um objeto cênico que tenha articulações segredos, uma coisa extraordinária. Marie é muito Leonardo da Vinci, porque é engenharia, é ciência, é arte, é filosofia tudo impregnado nas impressões plásticas de seus desenhos, de todo seu campo imagético e não é um fã que fala é alguém que estudou muito com esse objeto de estudo. Eu me detive muito sobre aquelas obras, anos, respeito muito a isso. Os desenhos ligados à escola de samba que eu tinha organizado tudo, desenhos da Portela, do Salgueiro ano a ano deixei muito organizado, apesar que depois ela acomodou em algumas caixas onde ela guardava originalmente esse material. Eu até alertei a Fred se voltasse para essas caixas os desenhos ficariam contaminados com fungos, mas creio que a maior parte desses desenhos se encontram no atelier da Santa Leocádia, no segundo andar da residência deles. [...] Eu tenho uma memória afetiva com Marie. Uma vez ela chamou a nós dois para doar coisas tão preciosas que ela guardava; bijuterias, pedrarias russas, ela tinha separado latinhas, caixinhas com miçangas. Eu tenho ainda coisas fantásticas, pedras ucranianas peças de instrumentos tribais africanos, coisas da Turquia que ela me deu. Mini teares, ela sabia que eu trabalhava com teares, investigava formas diferentes de tecer. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11de junho)

225

Da exposição consegui levantar tudo que ela fez, comprei os livros que ela ilustrou, expus no Tablado para serem manipulados consegui fazer algo de modo singelo, mas muito expressivo, porque o percurso dela estava todo

[225] Ilustrações de Marie Louise Nery para o “O Menino do Dedo Verde” de Maurice Druon

ali. Só para você ter uma ideia, do Cavalinho Azul, só de um cavalinho ela deve ter uns duzentos desenhos de diferentes visões, de vários ângulos, para decidir qual iria usar e também papéis diversificados, um escuro outro mais claro em cartolina rosa [...] ela não tinha essa coisa. Quanto ao Dragão Verde foi em comemoração pelos cinquenta anos do Tablado, os dentes eram diferentes ela fazia um estudo da arcada; tudo tem movimento. Existe ainda esse dragão contrapesado por ela. Em 2008 Marie me ligou e me pediu para levá-la para ver os carros das escolas de samba; eu levei meu sobrinho comigo e ele a filmou comentando cada carro. (Teixeira, 2018, depoimento para esta pesquisa em 11 de junho)

CAPÍTULO IV – CONFECCIONANDO EXERCÍCIOS CRIATIVOS

4.1- BETH FILIPECKI – Exercícios de criação

Este capítulo pretende fazer um breve estudo de algumas metodologias de exercícios e dinâmica de aula da Professora Mestre Elizabeth Filipecky Machado. Beth Filipecky, figurinista, com várias premiações em seu extenso currículo para criações na área de indumentária para televisão, teatro e cinema. Participou como professora em várias instituições de ensino, hoje professora adjunta aposentada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora de indumentária atuante no Departamento de Cenografia da Escola de Teatro, do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, onde foi admitida inicialmente ocupando a Disciplina de Artes Visuais, ministrada anteriormente pela professora Marie Louise Nery, na mesma Universidade. Beth Filipecky trabalhou com Marie nos mesmos Departamentos no período em que estavam lecionando nas duas universidades e tem grande admiração pela professora Marie Louise.

Como Marie, Beth também aplica em suas criações a pesquisa a partir da observação da representação de pintores e demais artistas visuais, de vários períodos da história da arte. Desenvolve trabalhos a partir de estudo das expressões dos diversos momentos artísticos, assim como exercícios didáticos também focados nas palhetas cromáticas, usando como base para isto os estudos relativos aos discos de cor. Trabalha diretamente com base nas silhuetas para construir seus personagens e a unidade das suas concepções, tendo ainda desenvolvido uma pesquisa em torno das pranchas iconográficas que também colaboram com o intuito de promover uma unidade estética, apresentar uma linguagem expressiva, traçar um trajeto da personagem e facilitar a comunicação entre os vários membros da equipe a começar por encenadores, diretores, aderecistas, cenógrafos, criação de arte, atores, iluminadores e outros.

Seu grande volume de trabalho é voltado para a teledramaturgia, principalmente em séries especiais, geralmente de época, sendo dessa forma uma profissional indicada e capacitada para discutir a respeito do que muitos vêm denominar como reconstituição de época. Conceito este que tem participado das

mentalidades contemporâneas desde o advento do realismo e do naturalismo nas artes, principalmente no teatro.

Trabalhei com Beth Filipecki nos idos dos anos 80 do século passado, em um programa chamado Caso Especial para rede de televisão Globo, especificamente em 1983, onde eram encenados textos da dramaturgia, e neste caso foi o Inspetor Geral de Nicolai Gogol com direção de Geraldo Casé, depois da montagem do mesmo texto pelo grupo Asdrúbal Trouxe Trombone, com direção de Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé e Patrícia Travassos entre suas atrizes, estando esta última atuando na montagem da televisão. Esta encenação televisa ganhou premiação da crítica especializada, o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e apresentava uma expressão que ultrapassava os limites habituais televisivos e tinha uma linguagem mais teatralizada. A concepção dos figurinos trafegava entre o fantástico e onírico do pintor Marc Chagall e o expressionismo, principalmente pelo tratamento, tingimento e pintura dos tecidos do figurino e maquiagens dos atores. Ainda havia um núcleo do programa que tendia mais para o realismo, mas com um tratamento de figurino teatral. O resultado transcendeu os moldes televisivos, mesmo assim foi bem aceito, apesar dos padrões da época, mas também sendo possível "pelos ares" pós-modernos advindos de alguns grupos teatrais e principalmente o gosto da juventude pelo grupo citado anteriormente. O pintor escolhido foi Marc Chagal, e os cenários e figurinos eram inspirados nos ambiente e personagens das pinturas deste artista de forma bem contundente. Os figurinos da personagem, a Criada do Governador, de Lucélia Santos foram inspirados no detalhe da tela "À Rússia, aos Asnos e aos Outros" do pintor russo.. Sua roupa e acessórios seguiam as linhas da silhueta e a composição da figura representada na pintura, assim como a palheta cromática usada por Chagal. O vestido foi confeccionado de flanela grossa para os primeiros momentos do texto e depois outro figurino semelhante, mas agora forrado de acrilon fino e o tecido pintado com borrifador de tinta (*colorjetado*), atendendo mais a representação das pinceladas de pintor e uma linguagem mais expressionista acompanhada pela a maquiagem. Muitas outras obras do mesmo artista serviram de inspiração para a criação da proposta do projeto, do figurino e do cenário desta montagem como as pinturas intituladas: Eu e a Aldeia (1911), Minha Noiva com Luvas Pretas (1909), Sábado(1910), Auto – retrato com Sete Dedos(1911-1912), O Soldado Bebé(1912),

O Violonista Verde(1923), Duplo Retrato de Cálice e Vinho(1917), O Buque de Flores dos Amantes(1926), A Amazona(1927) e outras obras.

[226]

Beth apesar de incorporar a pesquisa de pintores em suas criações ainda não tinha desenvolvido a metodologia de pranchas iconográficas e estudo das bases das silhuetas, que norteiam o seu trabalho até o momento, inclusive os exercícios de criação aplicados em sala de aula, que procuro expor aqui neste capítulo.

Pretendo iniciar a exposição sobre a dinâmica acadêmica da Professora Mestre Elizabeth Filipecki, a partir da discussão de um conceito apresentado em um de seus artigos para a revista Dobras e na sua dissertação de mestrado, no qual desenvolve a ideia sobre reconstituição de época, entre outros conceitos, que penso ser importante para entender a arte da representação do figurino cênico a partir do final do século XIX. Outros conceitos expressivos não serão abordados nesta pesquisa, por falta de espaço e por existirem profissionais mais voltados para estas formas de expressão. Não que Beth tenha deixado de criar em diversas linguagens e meios de expressão, apresentando uma produção significativa também em teatro e cinema, mas por seu trabalho estar mais focado na teledramaturgia de época.

> *O figurino de época é um dos recursos da dramaturgia histórica para situar o espectador na trama e no período. O figurino de época retrata a indumentária do período sem estar rigidamente conformado às questões de autenticidade histórica dos trajes. Expressa a cultura material da época retratada pelo enredo da trama e também o momento em que a obra é*

[226] Nas três primeiras imagens a atriz Lucélia Santos em cena na montagem do Inspetor Geral de Nicolai Gogol para o programa Caso Especial da Rede Globo de Televisão com direção de Geraldo Casé. A quarta imagem pintura “À Rússia, aos Asnos e aos Outros, 1911, Marc Chagal,(1887 - 1985)-detalhe-coleção do Museu de Arte Moderna de Paris(fascículos Gênios da Pintura,Bardi,1967,p1065)

> *produzida. Nesse tipo de figurino, o passado (silhuetas, peças e materiais autênticos ou originais) e o presente se misturam. (Filipecki, 2017 ,revista dobras,vol.10, n.22)*

Ainda Beth Filipecki, citando Richard La Motta, afirma que qualquer tentativa de recriação estará mais vinculada a estética do período ou época em que foi reconstituída. O figurino de época é mais um documento emocional que será lido por uma audiência. E aí temos mais um ponto de vista, do público que observa o ponto de vista do criador ou neste caso o figurinista.

Sendo assim, não é possível uma reconstituição exatamente como aconteceu, isso se torna impossível por depender de pontos de vista de vários observadores e não termos condições de visualizar esta realidade absoluta, por ela inexistir. Pois a reconstituição de cada época é o reflexo do momento que foi criada e cada futuro é uma projeção do momento presente em que a obra foi criada, porque não há uma verdade, uma realidade intrínseca do objeto indissociável do observador e do ponto de vista deste. Este observador com toda uma carga de vivências vai interferir no observado. Cada criação está vinculada a uma interpretação situada a partir dos pontos de vista da época que foi criada, do recorte em que foi observado, o ponto de vista deste recorte e quais os documentos pesquisados. Ainda temos que levar em conta as propostas do projeto, as expressões artísticas que fazem parte desta proposta e ainda as memórias e experiências do criador e do espectador. Temos ainda as limitações físicas para obtenção de materiais originais, como tecidos, acessórios, aviamentos, ornamentações, rendas e peças de vestimenta, assim como as técnicas de confecção dos períodos, devido à dificuldade quanto a profissionais capacitados para executá-las ou inviabilização quanto ao tempo e custo de elaboração. Dessa maneira é importante internalizar determinadas sínteses da forma e conceitos fundamentais de cada período e a partir dessas sínteses, o figurinista poder guiar-se nos caminhos da elaboração do projeto. Alguns figurinistas, segundo Beth Filipecki misturam peças e materiais de época com atuais. Tipo, acabamentos ou adereços originais sobre tecidos da atualidade.

> *[...]* precisão do período é relativa, pois o figurino deve comunicar o espírito ou a sensibilidade da personagem, mais do que retratar a exatidão do traje à época. [...] *o figurino deve parecer correto mesmo que, de fato, seja impreciso [...] Assim, a tradução do período histórico é uma interpretação*

> *situada no tempo, isto é, uma determinada época será lida de forma diferente em diferentes momentos da história. [...] Nesse sentido, o projeto de indumentária não pode desconsiderar a memória do telespectador associada à época, adquirida por um conjunto mais ou menos extenso de meios de aprendizagem: história, literatura, quadros, filmes, fotografias e outras mídias. (Filipecki, 2017,revista dobra ,artigo,.vol10,n.22) (Filipecki, 2016, p.p.100,101)*

Peter Burke (2017) desenvolve considerações significativas sobre a veracidade das imagens e reflete sobre o que a imagem reproduz ou transmite, e não somente nas representações em pinturas, desenhos, gravuras, mas também nas fotografias documentais, que podemos pensar como um documento próximo à realidade. Levanta as questões a respeito dos "pontos de vista" e analisa as diversas motivações que levaram aos pintores representarem a imagem daquela forma, inclusive questões de interesses materiais referentes a quem estava financiando a obra. Sabemos que retratistas procuravam apresentar seus retratados nos melhores trajes e ângulos, ou criavam atendendo aos gostos dos mecenas. A reconstituição de época nunca foi uma preocupação dos pintores, até o realismo e depois se voltaram mais para as linguagens expressivas e conceituais. Burke exemplifica como os haréns eram representados por Ingres e aí temos um conceito importante pontuado por Burke, o que a obra de arte representa. E segundo ele, muito mais o pensar da época em que foi elaborada aquela obra, o ponto de vista e motivação de quem realizou e financiou e as mentalidades da época. No caso do exemplo apresentado por Burke: o que naquele período as pessoas pensavam de um harém? Logo esta imagem está muito mais próxima do invisível, do que não pode ser dito por palavras.

> *Imagens podem testemunhar o que não pode ser colocado em palavras. As próprias distorções encontradas em antigas representações são evidencias de pontos de vista passados ou "olhares". (Burke, 2017, p.51)*

Burke (2017) apesar de evidenciar que as imagens não tem um comprometimento com representação da "realidade" tal qual foi ou é, ou por motivações ou por interesses, e até a própria impossibilidade de representar o que podemos chamar de verdade ou realidade, como ele diz "um momento no qual o termo "realidade" está cada vez mais sendo usado entre aspas" (Burke, 2017, p.50)

considera, porém, essencial para os historiadores das mentalidades. E considera a imagem material ou literal uma boa evidência da imagem mental e metafórica.

> *[...] eles enfatizaram a importância das convenções artísticas e observaram que mesmo em o estilo artístico conhecido como "realismo" tem sua própria retórica. Eles apontam para a importância do "ponto de vista" em fotografias e pinturas tanto no sentido literal quanto no metafórico da expressão, referindo ao ponto de vista físico e também ao que pode ser chamado de "ponto de vista mental". (Burke, 2017, p.50)*

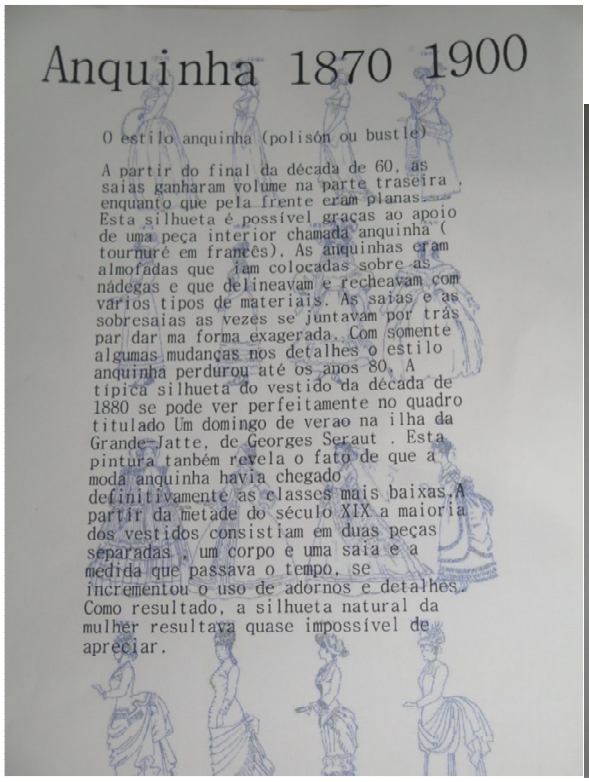
Beth Filipecki (2016) declara que o conhecimento da modelagem original e da silhueta de época são atributos estéticos e funcionais para a criação de um figurino de época, pensamento compartilhado também por Marie Louise e muitos outros figurinistas.

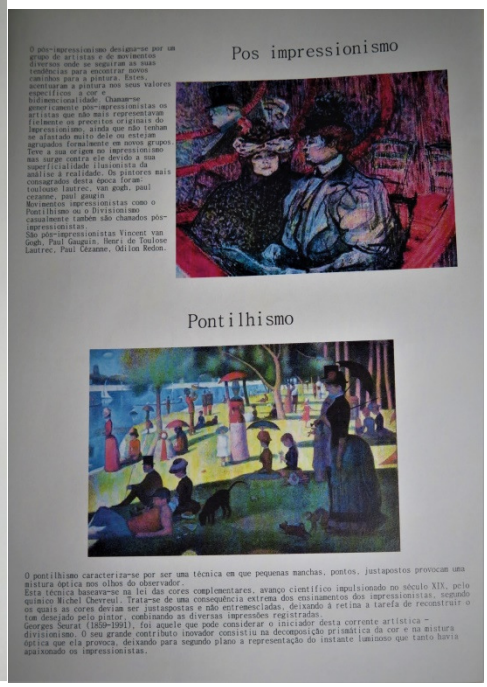
A seguir pretendo descrever alguns exercícios acadêmicos apresentados por Beth Filipecki, em sala de aula, na Escola de Teatro da UNIRIO no Curso de Cenografia e Indumentária para a disciplina de Projeto de Indumentária III, e alguns exercícios para Disciplinas Indumentária III e IV do programa do antigo Curso de Cenografia, ministrado pela professora, com a intenção de fazer parte da instrumentalização dos alunos para elaborarem, criarem e confeccionarem os figurinos de cena. Os exercícios são de cunho teórico e prático.

Beth Filipecki declara em sua dissertação de mestrado que tem como motivação "consolidar uma metodologia de criação de figurino de época que contribua para a formação de nova geração de figurinista" (Filipecki, 2016, p.10). Levando em conta o exposto pela figurinista, penso que a apresentação dos exercícios acadêmicos, neste trabalho, vem reafirmar esta intenção. Observando seus processos de criação de figurino de época para a teledramaturgia, percebemos o reflexo desta metodologia, advindos da prática, dos estudos teóricos e da pesquisa sistemática nos seus exercícios acadêmicos, aplicados como ferramentas para o desenvolvimento dos processos criativos e a elaboração de um pensar no campo do traje de cena.

O primeiro exercício apresentado consiste em seminário apresentado pelos alunos, nomeado de Seminário Ilustrado. Estes seminários têm como assunto os séculos XIX e XX, que pertencem ao conteúdo programático da disciplina Indumentária III. Cada aluno deve realizar dois seminários, um de cada século

escolhendo o recorte no tempo, que pode ser por década, e a bibliografia sobre a qual vai ser desenvolvido o trabalho, geralmente a partir da escolha de dois autores, e duas publicações entre as sugeridas pela professora. Alguns autores indicados foram Dinah Bueno Pessolo, E. H.Gombrich, Gilda de Mello e Souza, Maria Alice Ximenes, Mariana Christina de Faria Tavares Rodrigues, Erwin Panofski, Peter Burke entre outros. Dentre estes autores e publicações são selecionados os capítulos que vão ser trabalhados, pesquisados, fichados e ilustrados, atendendo as solicitações intrínsecas de cada pesquisa e o recorte escolhido. A intenção é perceber se foi alcançado um entendimento satisfatório dos conceitos apresentados através das escolhas da iconografia, que atendam os conceitos relativos à indumentária, ao recorte textual e a cada personagem referenciado. Assim quando enfocam os conceitos de mulher romântica, delicada ou da mulher leoa, dominadora, como George Sand, que pertencem a tipos femininos do século XIX. Ou representantes dos grupos de artistas pré-rafaelitas do século XIX ou mulheres sufragistas do século XX. Ou perante uma mulher mais ousada, recatada, sensual, fatal, intelectual ou esportiva consigam descrever a época, com as suas silhuetas, palhetas cromáticas, peças de indumentária relacionados a cada época, contextualizados atendendo seus devidos grupos sociais e perfis psicológicos que pertencem. Através da iconografia selecionada e a descrição do texto, o aluno exercitará e demonstrará o entendimento da construção plástica que faz parte destes tipos humanos ou a outros que participem da seleção apresentada. De acordo com Beth Filipecki (2016) nos textos, sinopses e roteiros pode-se encontrar as pistas da personagem quanto à idade, classe social, ocupação, temperamento, local que habita, influência, hábitos e costumes. Para iluminar estas pistas, sobre a personagem, investe numa pesquisa imagética e uma “cartografia cultural” interpretando imagens que registrem cores, formas, texturas movimentos e comportamentos.





227

[227] Trabalho de Angélica da Silva Santos para o Seminário Ilustrado, da Disciplina Projeto de Indumentária, ministrada pela Professora Elizabeth Filipecki . Fragmento da pesquisa teórica, sobre o período, contextualizando quanto às formas produzidas nas saias determinando a silhueta. Figura ao lado, pesquisa sobre os movimentos artísticos do período, com imagens de pinturas de Toulouse Lautrec e Georges Seurat
Nesta sequencia apresenta três pranchas iconográficas de 1870 a1885 com do desenvolvimento da silhueta e o movimento gerado na forma, em que o olhar está capturado pela parte posterior do figurino, onde se revela a transformação significativa da silhueta, acrescentadas as imagens dos figurinos, acessórios e estruturas internas.

228

Existem exercícios mais práticos, realizados através de projetos gráficos. Por exemplo, criar um figurino que tenha por base e referência o estudo de determinada obra de um artista visual de um período, tendo inclusive a palheta de cor daquela obra referendada. Será necessário pesquisar qual o percentual cromático de cada tom utilizado pelo artista e o percentual aplicado em sua obra e transferir esta mesma proporção e palheta de cor para o seu projeto. O exercício tem como princípio reconhecer a importância do estudo de cor em sintonia com a silhueta para a criação da expressão e unidade de um projeto de figurino. Perceber que a palheta cromática é indissociável da proporção das cores desta palheta para se atingir a emoção e a expressão pretendida, através do referencial escolhido.

[228] Trabalho de Angélica da Silva Santos para a professora Elizabeth Filipecki para Disciplina Indumentária, trabalho denominado pela Professora Beth e no texto de Seminário Ilustrado. Pranchas de estilistas contemporâneos, com imagens selecionadas pela aluna, inspirados nos períodos apresentados nas pranchas anteriores, apresentando, como exemplos de interação entre o passado e o presente nas criações.

[229]

Existem inclusive exercícios que estão diretamente focados nas silhuetas, neste caso as silhuetas de época, em consonância ao corpo do ator. Onde se escolhe uma silhueta que vai ser a base para a construção do personagem, ao lado temos a imagem da silhueta do corpo do ator e a terceira imagem a ser construída é a do figurino de cena, que consiste na união da silhueta base, que criará a unidade do figurino do personagem, com o corpo do ator mais a criação do figurino para a cena. Neste caso foi tomado como exemplo estudo realizado pela figurinista para a personagem Constância de Patrícia Pillar, para esta etapa do projeto da telenovela "Lado a Lado".

[230]

[229] Trabalhos de alunos para disciplina de Indumentária ministrada pela professora Elizabeth Filipecki, apresentando o estudo das proporções das cores aplicando o disco cromático, para servirem de base para os estudos cromáticos dos projetos figurinos, em que os alunos, selecionaram como referência para a proposta, as pinturas apresentas. "Os Negociantes de Tecido" de Rembrant , 1662, Real Museu, Amsterdam, Holanda e o detalhe da obra "O Jardim do Amor" de Peter Paul Rubens , 1635, Museu do Prados, Madri, Espanha)

Segundo Beth Filipecki a silhueta de base pode servir para determinar a unidade entre o corpo da atriz, a silhueta do personagem e o figurino; Desta forma, pode se construir um figurino a partir da imagem fotográfica do corpo da atriz, sua silhueta e postura, a silhueta da roupa e o figurino sobre o corpo seguindo a silhueta apresentada.

> *A silhueta base também é utilizada para criar a unidade entra a silhueta da atriz e a silhueta da personagem. Este processo de harmonização ou fusão de silhuetas sobre a silhueta base leva em conta não apenas os traços físicos, mas também os psicológicos. O traje potencializa a incorporação do personagem pela atriz. E a incorporação está associada á identificação e a concordância da atriz com o traje. (Filipecki - participação em mesa temática na área televisiva)*

Este exercício trabalha a silhueta base, a época de base e as transformações desta época para um momento mais contemporâneo, por modificações da indumentária do período histórico escolhido, criando um figurino contemporâneo em consonância com o figurino e silhueta da época como uma interseção entre os dois períodos desenvolvendo a multiplicação deste figurino a partir da silhueta básica e alternância das peças do figurino de cena.

231

[230] Etapa do projeto de criação para o figurino da personagem Constância de Patrícia Pillar para "Lado a Lado", figurinos de Beth Filipecki . Esta telenovela da Rede Globo, exibida inicialmente em entre setembro de 2012 e março de 2013 foi detentora de vários prêmios com: o Emmy Internacional recebendo indicações nas categorias figurino, maquiagem, ator, cenografia e fotografia ; o prêmio" Melhores do Ano da Central Globo de Televisão, segundo Beth Filipecki relata em sua dissertação de mestrado. (Filipecki, 2016, imagem p.28)

[231] Exercício realizado para disciplina indumentária ministrada pela Professora Elizabeth Filipecki

> *Um bom figurino de época opera mudanças na modelagem original, adaptando as formas das roupas para torná-las adequadas ao personagem, à estrela (ator ou atriz), à representação, ao orçamento, ao tempo e a tecnologia televisiva. Grande parte do esforço do figurinista de época consiste em multiplicar o número de trajes sem precisar confeccioná-los. Uma das formas de obter este resultado é criar uma silhueta base, sobre a qual camadas de acessórios são somadas ou subtraídas: coletes, golas, peitorais, capinhas, sobressaias etc. Além de facilitar o manejo da forma, o uso da silhueta base torna o figurino versátil e funcional. Sobre esta forma, é possível criar um conjunto de trajes conjugando diferentes materiais e texturas (como musseline, renda, georgete, filós, tules,) com técnicas variadas (como drapping, encaixes e cortes, crochê, fitas, patchwork e bordados) e acessórios. A versatilidade e a funcionalidade dos trajes que utilizam a silhueta base são características visíveis em diferentes momentos.[...] A mistura dos materiais e a aplicação das técnicas mencionadas permitem, também, contornar restrições de orçamento para a aquisição dos tecidos, rendas e acessórios nobres. Outra vantagem da composição dos trajes a partir da silhueta base e da sobreposição de peças avulsas sobre o modelo-base é a sua flexibilidade. (Filipecki, 2016, p. 27)*

O projeto gráfico parte da silhueta e sobre esta base, desenhado em papel vegetal, acrescentando os detalhes, acessórios e vestimentas por superposição, pode-se- mesclar, suprimir e acrescentar as peças alterando a ordem dos elementos. Podem-se obter inúmeras combinações, como uma composição de variações sobre um mesmo tema. Na primeira imagem apresenta o desenho de figurino construído sobre uma mesma silhueta base, sendo apresentadas variações na decoração facilitando o processo de produção do figurino, principalmente no que concerne a modelagem. Permite preservar a silhueta da personagem, facilitando as questões técnicas de construção do figurino quanto à necessidade de confeccionar novas roupas, o corte e modelagem destas. Mantém a coerência conceitual do figurino traçando uma linha condutora na trajetória da personagem. Estes estudos, para construção do figurino para as personagens, foram aplicados nas práticas profissionais da professora e figurinista, e tem um exemplo bem detalhado descrito em sua dissertação de tese: “Lado a Lado: Reflexões sobre a criação do figurino para a teledramaturgia” (2016), às páginas 33,34 e 35. Onde descreve de forma detalhada, a construção do figurino para as personagens Constância, Laura e Isabel,

para telenovela Lado a Lado, dentro do mesmo processo deste exercício, abaixo reproduzido, e aplicado em aula. Onde segundo Beth Filipecki (2016) a "transformação do modelo base acontece por adição e subtração de peças .[...]os acessórios[...] conforme o uso e o material confeccionado pode alterar estes valores trazendo-lhes significações subjetivas e valores sociais além da funcionalidade e ornamentação."(Filipecki, 2016, p.44)

[232]

O exercício a seguir faz parte da proposta de trabalhar e confeccionar um figurino de época, no caso do exemplo abaixo, da primeira fase do barroco em que a silhueta tem a forma arredonda. A primeira imagem é de um figurino contemporâneo e as seguintes do período barroco inicial e a última em data um pouco posterior, ainda do barroco, uma vez que pode ser observada a cintura um pouco mais baixa. O objetivo deste exercício é desenvolver a capacidade de reciclar e confeccionar figurinos a partir de peças pré-existentes, encontradas em acervos, brechós ou compradas no comércio, que tenham condições de serem reaproveitadas para o objetivo desejado. Para o figurino do barroco é necessário que sejam pesquisadas

[232] Exercício de aula da Professora Elizabeth Filipecki, para Projeto de Indumentária. Desenho de silhueta e sobre este desenhados em papel vegetal detalhes de figurino , decorações, peças de vestuário e acessórios são desenhados para fazerem parte da composição do guarda roupa da personagem.

peças com características próprias para serem recicladas para aquela época determinada. Para este fim deve-se observar a silhueta da época que se propõe a confeccionar, o peso, a maleabilidade, o volume, a textura e movimento do tecido. A partir daí procurar a peça condizente com as necessidades definidas. Este figurino do barroco tem uma forma arredondada, com tecido robusto, pesado e volumoso. Após encontrar a roupa base que será transformada inicia-se o processo de desmontar roupa, para recortá-la e remontá-la adicionando tecidos e decorações para se chegar à forma, silhueta e composição desejada. Este uso de peças, já vivenciadas, na confecção dos trajes de cena traz vantagens tanto a níveis econômicos quanto poéticos e expressivos. No caso deste exercício a professora propôs a simulação destas tarefas, a partir da montagem da representação do projeto de figurino a partir do sistema de colagens em que são realizadas as fases descritas acima de forma gráfica; este processo gráfico pode funcionar para simulador do figurino após ser reciclado. Vestindo-se com a roupa, fotografando, imprimir várias cópias e pelo sistema gráfico de recorte e colagem adicionando, recortando e transformando até chegar à representação desejada do figurino. Na primeira saia foram adicionadas mais tecidos ou recortes e colagens, para se chegar à forma, e assim o mesmo com as mangas e o corpete.

233

Nos exercícios seguintes observaremos situações semelhantes às descritas e exemplificadas acima, resolvidas de forma similar, por outros alunos. No

[233] Exercícios resolvidos por uma técnica de sucessão de recortes e colagens a partir de um modelo contemporâneo, depois realizada uma cópia xerox para dar unidade na representação .Modelos que Beth usa com exemplos em sua aulas.

exemplo abaixo são apresentadas várias soluções de confecção de figurinos masculinos do final do século XVIII, no período do diretório, regredindo até ao início do século XVII, no barroco, a partir de um terno contemporâneo e da silhueta do modelo que o veste, que está mais à direita das imagens.

234

[234] Exercício em que se constrói figurinos de época masculinos a partir de um terno contemporâneo. No caso do projeto gráfico com adição de recortes e colagens que simulem os tecidos e servirão de estudo para a confecção de figurino.

Exercícios apresentando indumentárias femininas seguindo a mesma proposta dos exercícios acima, nos quais se busca confeccionar um traje de época usando um figurino ou peças pré-existentes. Este mesmo sistema de reciclagem pode ser aplicado para qualquer vestimenta, mesmo sem compromisso com uma época histórica.

235

236

[235] Exercício para a disciplina de indumentária aplicada pela professora Elizabeth Filipecki. A partir de uma imagem de indumentária contemporânea, a primeira figura a esquerda, desenvolver figurinos do barroco.

[237]

Este projeto que apresento a seguir foi um trabalho em que os alunos, em conjunto, elaboraram para disciplina Indumentária III no ano de 2017. Os alunos teriam que passar por várias etapas do projeto de criação, desde a pesquisa, a elaboração da prancha iconográfica, o estudo das personagens através de pesquisa e composição, tendo como base as silhuetas da época e estudos de cor. Neste mesmo ano, a figurinista Beth Filipecki estava realizando o projeto de criação do figurino para a montagem de Ivanov, escrita em 1887, de Anton Tchekov (1860), com direção de Ary Coslov, que estreou no Teatro Ipanema, em 13 maio de 2017. Aproveitando a oportunidade por estar desenvolvendo um projeto de figurino para uma montagem teatral resolveu transferir para a turma a experiência vivenciada. Procurou aplicar o tema que estava pesquisando e desenvolvendo na sua prática profissional nos exercícios de criação para a turma. Isto se realizando de forma sincrônica com a proximidade da elaboração projeto, poderia ser transferido de modo mais vívido através da aplicação de metodologias de exercício de criação que estavam sendo testados na prática, no exato momento em que era experimentado pelos alunos, o que considerou muito eficiente e proveitoso. O trabalho de pesquisa era em grupo, mas haveria uma aluna responsável pela unidade de expressão das referidas pranchas, que conteria reproduções da pesquisa imagética, desenhos e

[236] Exercício, para a disciplina de Indumentária, aplicado pela professora Elizabeth Filipecki. A partir de uma imagem de indumentária contemporânea, a primeira figura a esquerda, desenvolver figurinos do barroco, passando pelo século XVIII até ao período nomeado império.

[237]Exercício, para a disciplina de Indumentária, aplicado pela professora Elizabeth Filipecki. Interferência de cor em um dos casais dos exercícios acima.

interferências de colorações que vão inspirar a palheta cromática do projeto. Cada prancha está mais focada em um personagem. A organização das imagens sobre o suporte determina a potência da imagem para o todo, o caminho que a personagem percorre e a expressão poética da personagem. Beth esclarece que o método de pranchas iconográficas que adota, apropria-se de algumas alegorias e simbolismos para dar vida a personagem e construir o mundo imagético deles, mas deve-se atentar que os figurinos envolvem questões sociais, políticas e culturais e a pesquisa deve ser complementada para melhor atender a estes aspectos.

> *A etapa de avaliação da prancha traz inúmeros benefícios porque nessas reuniões definimos os conceitos e estabelecemos as linguagens visuais para os figurinos e para os cenários, de forma harmonizada. O cenário e o figurino se complementam e a sintonia é fundamental não só para situar o enredo e o período da trama, mas também para conseguir uma harmonia entre os personagens e os outros elementos de cena. (Filipecki, 2016, p.95)*

Nesta imagem abaixo existem seis pranchas de criação unidas entre si, de forma que possam ser dobradas, sem depreciar as imagens, e enquanto dobradas fiquem em tamanho A4, para facilitar o transporte e o arquivamento. A elaboração das pranchas serve à pesquisa do figurinista para o projeto, mas também é ferramenta de comunicação entre a equipe, devendo com isso facilitar esta comunicação, apresentando claramente a expressão visual pretendida para a montagem de personagens e também o cuidado na apresentação do projeto. Durante o desenvolvimento das pranchas, estas etapas foram valorizadas. A palheta de cor da prancha é outro elemento ao qual se deve dar atenção, esta cor que será levada à palheta cromática da montagem, servindo de base para esta construção. Nesta prancha observam-se os azuis acinzentados em espaços maiores, como um banho de azul sobre os brancos, cinzas e negros. Não qualquer azul, mas um azul aguado, pastel acinzentado. Em proporções menores o sépia que junto ao azul estão sobre a base negra do papel, que também se deve levar em conta, por participar da composição e da expressão emotiva do todo.

238

239

Portanto, a prancha de colagens nasceu como um dispositivo de comunicação visual utilizado para facilitar o diálogo entre a equipe de figurinistas e as demais equipes envolvidas na produção da teledramaturgia (direção de arte, cenografia, elenco etc.). Esse diálogo ocorre a partir de uma polissemia de interpretações das imagens que estão posicionadas sobre as pranchas, portanto submetidas a múltiplas leituras e a múltiplos leitores. A prancha possui significado material (aquilo que é tangível, no qual é possível colocar a mão ou medir) e simbólico (intangível, como, por exemplo, a estética, os sentimentos, as emoções, o imaginário da época). Para mim, é um quadro artístico que, a partir da interpretação de imagens visuais e textuais, conta a história do personagem, da época, da trama. Repito: é um quadro repleto de referências e sujeito a múltiplas interpretações, em constante transformação. É um estudo ou ensaio no

[238] Detalhe da prancha iconográfica, duas folhas da dobradura da prancha apresentada abaixo, projeto de alunos de Indumentária III para “Ivanov” de Anton Tchekhov, 2007, Prof Filipecki.
[239] Prancha iconográfica completa para Ivanov de Anton Tchekhov-Projeto de Indumentária III

> *formato de uma narrativa visual: ela representa um único objeto, a personagem e sua identidade na trama (e não a simples soma de várias imagens). A prancha simula a atriz ou o ator em situações da história e, ao mesmo tempo, oferece possibilidades de intervenções. A identificação e a seleção das referências textuais e imagéticas que antecedem a composição da prancha são orientadas pelo enredo da trama e por uma intensa pesquisa. Os registros fotográficos da época retratada pela dramaturgia constituem uma das principais referências utilizadas após avaliação criteriosa. No que se refere à disposição das imagens selecionadas, esta segue um ordenamento ritmado. Cada fragmento da prancha comunica um traço ou um ponto da personagem. Uma série de pontos que trançam linhas; linhas que seguem direções; direções que criam formas; formas que orientam texturas, volumes e cores esteticamente arranjados. (Filipecki, 2017, p.151)*

. Em sua dissertação de tese a figurinista Elizabeth Filipecki relaciona as etapas percorridas do projeto até a confecção dos figurinos para teledramaturgia experienciados por ela, mas esta metodologia pode orientar as etapas percorridas, para criação e confecção de figurino, em outros tipos de encenação

> *(1) montar a prancha de colagens; (2) submeter a prancha ao escrutínio dos diretores e suas equipes; (3) elaborar os croquis dos modelos dos trajes aprovados; (4) adaptar o modelo original do figurino de época ao corpo e a gestualidade da atriz, criando o modelo base; (5) realizar a modelagem de cada traje aprovado; (6) costurar os trajes; (7) realizar a prova dos trajes no corpo das atrizes e (8) fazer ajustes no projeto original, conforme o andamento da novela.(Filipecki, 2016, p.92)*

Ela destaca que existe um percurso ordenado, através de um conjunto de etapas dos processos. Que o resultado expressivo está vinculado ao conhecimento dos materiais, ao trabalho conjunto de profissionais que dominam os saberes e habilidades de procedimentos de confecção e criação. Todas estas questões vinculadas ao tempo e orçamento que também vão interferir significativamente na concepção do projeto.

Em palestra para a *Documenta de 2015*, Beth Filipecki, cita alguns conhecimentos e habilidades que considera importantes para o figurinista, que reproduzo aqui, alguns deles, que são: formação em figurino, conhecimento do

comportamento dos materiais, tão pesquisado por Marie, capacidade de supervisionar o processo de confecção das vestimentas e acessórios e o domínio das tecnologias.

Beth Filipecki declara as influências recebeu de professores e profissionais em sua trajetória profissional, mas destaco nesta investigação duas mulheres de teatro, que inclusive são contemporâneas, Kalma Murtinho e Marie Louise Nery, que trabalharam juntas em várias montagens, inclusive no Tablado da outra grande maga Maria Clara Machado.

4.2 - TERESA DEVULSKY – Exercícios de criação

Pretendo descrever um exercício didático que aplico, como pesquisadora, em aulas da Disciplina Projeto Indumentária II, com resultado satisfatório no sentido de proporcionar *insights* em seus realizadores, que envolvem vários aspectos da construção de figurino, desde o estudo do figurino de época até criações que transcendam os limites da época, mas tendo-a como referência. Precisando para isso desenvolver um estudo das silhuetas, modelagens, acessórios e palhetas cromáticas de cada período e a partir daí fazer a síntese da forma, silhueta e apreender os signos do período, estudar os signos e traduzi-los para a proposta escolhida que descreverei a seguir. Este exercício penso ter “um que” do exercício aplicado por Marie nos idos dos anos 1980, em que ela pede para os alunos desenharem várias épocas em um mesmo figurino, dividindo pelas partes do corpo. A cabeça numa época, o tórax na outra e assim por diante.

A proposta consiste no seguinte:

-Escolhe-se o texto e autor de conhecimento difundido. Devido às épocas abordadas pelo conteúdo programático da disciplina, pode ser proposto, como exemplo, Romeu e Julieta de Shakespeare. Pede-se para ler o texto, a seguir é apresentada a proposta do exercício.

Proposta do exercício

- Determinar os personagens que serão trabalhados.

-Informar aos alunos o porquê da proposta e objetivos a atingir.

-Informar que serão feitos os mesmos personagens para os figurinos de época, e os mesmos personagens para o figurino da proposta apresentada pelos alunos.

-Projetar os figurinos de época, no caso o Renascimento, onde se pode escolher qualquer fase do período renascentista. No caso do exemplo, os personagens são: Romeu, Julieta, a ama, o frei e o casal de pais Capuleto e Montecchio, e o mesmo número e figurinos na proposta, que intervém na época, indicada pelos alunos.
-Fazer duas pranchas de criação; uma para os figurinos de época e outra para a proposta. Ou como alguns alunos preferem uma prancha menor para cada personagem onde se misturam as referências de época e as referências da proposta.

São realizadas as perguntas relativas à proposta didática que são as seguintes:

1- Para qual faixa etária?
2- Qual o público alvo?
3- Qual o espaço cênico?
4- Qual o tipo de encenação; teatro, dança, musical?
5- Qual a mídia?
6- Qual a linguagem plástica ou artista visual como referência?
7- Qual a proposta?

- Fazer o desenho de figurino, a partir da pesquisa iconográfica e da realização das pranchas de criação.
-Desenvolver o figurino de época, já pensando na proposta escolhida, inclusive escolhendo a fase do renascimento que melhor pode atender a proposta. As silhuetas e palheta de cor aplicada nesta fase do projeto vão servir de pesquisa para realização do projeto final.
-Realizar o projeto de figurino da proposta escolhida, que vai ser uma interseção entre o renascimento e a proposta escolhida para o figurino.
- Escolher um figurino da proposta final e realizar o desenho técnico e a pesquisa de material.

Esta proposta abaixo mescla a estética renascentista com a estética das populações de rua das grandes cidades, foi apresentada pela aluna Alice Cruz para ser encenada em espaços ao ar livre, em zonas de conflito social relacionados a miséria e ao uso de drogas. O projeto foi denominado pela autora como “Intervenções na Central Do Brasil -18 horas”

240

241

242

243

[240] Pranchas iconográficas do renascimento- projeto para Disciplina Projeto de Indumentária II
[241] Figurinos de Romeu e Julieta de Shakespeare. Figurinos Romeu, Senhora Capuleto, Julieta. Os figurinos à esquerda de cada prancha pertencem ao Renascimento e os da direita à proposta da aluna figurinista.
[242] Sr. Capuleto, Senhora Montecchio, Sr.Montecchio.
[243] Prancha iconográfica da proposta apresentada pela aluna figurinista que se mesclará com o figurino renascentista para o desenvolvimento do que resultará no figurino da proposta.

O espaço cênico proposto por Thaísa Magalhães foram as ruas em época de manifestações populares, pretendendo discutir os reflexos das opiniões divergentes nos relacionamentos de grupos. A proposta inspirada nas grandes últimas manifestações públicas, durante o período das passeatas no Rio de Janeiro, mescla trajes renascentistas com a indumentária de rua desta juventude que participou das passeatas. Ela optou em realizar uma prancha de criação, ou iconográfica, para cada personagem, misturando na mesma prancha elementos contemporâneos e do renascimento, para a construção da personagem.

244

[244] Pranchas iconográficas para as personagens de Romeu e Julieta de Shakespeare em que estão mescladas imagens de figurinos renascentistas e da proposta, com figurinos contemporâneos. Na sequência a partir da primeira da esquerda, prancha para Teobaldo, Ama e abaixo Senhora Capuleto. Thaísa Magalhães. Disciplina Projeto de Indumentária II, Professora Teresa Devulsky.

[245]

[245] Figurinos para Romeu e Julieta de Thaísa Magalhães. Da esquerda para a direita Julieta , Romeu, ,Ama , Teobaldo, Senhora Capuleto e Mercutio. Thaísa Magalhães. Prof. Teresa Devulsky

Em outro exercício, a aluna figurinista Elen Carvalho aplicou sobre as silhuetas do renascimento interferências visuais do pintor renascentista Hieronymus Boch, principalmente fragmentos da obra “Jardim das Delícias”. Através de pesquisas em “The Paints that Revoluonized Arts” de Claudia Sauble e Julie Kiefer sobre a tela de Boch, a estética e poética observada em “Jardim das Delícias”, unindo aos acessórios de formas fantasiosas, transmitindo um certo estranhamento, pretende passar, neste projeto de figurino, uma emoção de ingenuidade desconcertante. Segundo a autora do figurino para esta hipotética ópera, proposta para a realização em qualquer espaço convencional ou alternativo, a criação do figurino busca a mesma sensação de estranheza causada ao espectador ao contemplar a imagem da obra referida, mesclando a silhueta do Renascimento, com interferências na pintura nos tecidos e acessórios de ares e formas fantásticos. Usou como proposta de figurino, a intervenção de expressões plásticas de algum artista visual ou de alguma linguagem visual pertencente a qualquer período ou lugar da história das artes visuais, escolhendo as influências acima citadas. O artista contemporâneo, britânico–nigeriano, YnkaShonibare, mescla as silhuetas de indumentárias europeias de época, com interferências de pintura e tecidos africanos, discutindo com isso questões relativas a colonização.

[246]

[246]Yinka Shonibare - 1962- Artista britânico - nigeriano que vive no Reino Unido. Sua obra explora as questões do colonialismo e identidade cultural e a inter-relação entre África e Europa no contexto contemporâneo da globalização, interferindo e transitando em vários meios como: arte instalação, pintura, escultura, fotografia, e mais recentemente em cinema e performance. O tecido africano de cores vivas é o material presente nos seus trabalhos por considerar que este tecido possui um conteúdo histórico cultural mestiço próprio. Ele usa estes tecidos em vestidos europeus, cobrindo esculturas de figuras alienígenas, estendido sobre tela e sobre vários suportes pintados com cores densas.

247

248

[247]Prancha iconográfica do Renascimento. Elen Carvalho, Projeto de I*ndumentária II. Prof.Devulsky*
[248]Prancha iconográfica da proposta. Elen Carvalho. Projeto de Indumentária II. Prof. Teresa Devulsky.

249

O projeto de Rodolfho Andrade, reproduzido a seguir, tem como proposta os cartuns ciber-espaciais. A interferência da proposta invade o figurino do Renascimento ultrapassando as linhas e a fronteira da proposta em direção à época, na postura e nos cabelos inspirados nos quadrinhos. No primeiro desenho de figurino, que tem características mais próximas do Renascimento da segunda metade do século XVI, já apresenta uma interferência significativa do cartum contemporâneo e da ilustração gráfica. O aluno figurinista tem o domínio da representação gráfica o que geralmente facilita este transbordar da criação ultrapassando os limites estabelecidos pela proposta de exercício. Estas particularidades individuais estão presentes tanto quando o artista tem o domínio técnico da representação ou também quando existe uma dificuldade significativa quanto estas condições. Ficou claro nestes dois projetos, a interferência do figurinista através de sua proposta estética, tanto nos figurinos do Renascimento quanto nos figurinos da proposta de interseção ente o Renascimento e o ciber-cartum espacial. O primeiro mais sutil com elementos mais vinculados a caracterização dos personagens, mas sofrendo influências da proposta apresentada pelo figurinista.

[249] Figurinos da proposta para Julieta, Ama e Romeu de Elen Carvalho. Desenhados em papel manteiga colado sobre detalhe de Jardim das Delícias de Boch, apresentando o detalhe selecionado para compor o traje de cada personagem. .

250

251

[250] Pranchas iconográficas com pesquisa de imagens para proposta ciber espacial e do renascimento.
[251] Figurinos de Rodolfho Andrade para Julieta, Romeu e Sr Capuleto na proposta renascentista e abaixo destas Julieta, Romeu e Sr. Capuleto na proposta ciber espacial integrada a elementos do Renascimento.

A proposta de Silas Barbosa Pinto apresenta uma estética infanto-juvenil voltada para a linguagem dos cartuns, buscando mesclar a silhueta do Renascimento com a proposta.

[252]

Lia Ramos situou o seu Romeu e Julieta através do cordel nordestino mesclado ao Renascimento. Na proposta trabalhou com o estilo das roupas do cangaceiro e suas vestimentas de couro, artesanatos como o fuxico, as palhas ,os trabalhos em barro .Os figurinos apresentados aqui são do Sr. Montechio, Romeu (primeira prancha os dois na proposta do renascimento e na segunda prancha na proposta do cordel). A terceira prancha Mercutio em trajes renascentistas e na proposta do cordel.

[253]

[252] Figurinos de Silas Barbosa para Romeu, Julieta, Sr. Montecchio, Senhora Montecchio, Senhora Capuleto e Ama. Figurinos da esquerda em tamanho maior são de proposta renascentista
[253]Figurinos de Lia Ramos para o Sr. Montecchio , Romeu e Mercutio

Neste trabalho a silhueta do renascimento foi mantida praticamente na integra, sendo que a interferência da proposta apresentada por Paula Cruz está na estética, no tratamento dos tecidos e a palheta cromática. Paula norteou sua criação de figurinos pela estética das animações do cineasta e artista plástico Tim Burton e do roteirista e escritor Neil Gaiman. Segundo a aluna apresenta. “o feio, o sujo, o sombrio serão abordados com o toque peculiar do humor negro, onde o trágico se mescla com o cômico. Os figurinos remendados, descosidos, com tons fechados e tecidos rústicos com pequena parcela de vermelho para marcar os contrastes”. As pranchas apresentadas são as colagens com referências iconográficas do Renascimento e da proposta. Abaixo destas, Julieta ao centro, ladeada pelas Senhoras Capuleto e Montecchio com trajes renascentista e da proposta baseados nas criações de Tim Burton.

254

254 Pranchas iconográficas, abaixo figurinos renascentistas e da proposta para Senhora Capuleto, Julieta e Senhora Montecchio de Paula Cruz.

O trabalho a seguir foi apresentado para a Disciplina Indumentária I cujo conteúdo transcorria da antiguidade até a idade média. A proposta consiste em trabalhar com peças de figurino pré-existentes, encontradas no acervo de figurino e transformá-las. Neste caso, as transformações foram sutis. Os botões que fechavam a saia foram eliminados, foi escolhida uma palheta cromática mais vibrante através do tingimento. De início os alunos escolhem a personagem a ser trabalhada, realizam a pesquisa teórica e iconográfica. A seguir, fazem a pesquisa no acervo e a seleção das peças. O desenho de figurino só vai acontecer depois de encontrada as peças que constituirão a veste da personagem e a fotografia desta sobre o corpo do modelo ou do performer. O desenho de figurino será realizado depois destas etapas com as transformações necessárias e desejadas. Este exercício envolve a pesquisa, a intimidade com acervo, a capacidade para reutilização e reciclagem de peças de indumentária pré–existentes, vivenciar o figurino sobre o corpo, e desenvolver habilidade de representação gráfica a partir de uma imagem pré-existente percebendo a silhueta e volumetria da veste sobre e o corpo e caimento do tecido.

255

[255] Prancha iconográfica e fotografia com as peças encontradas no acervo, Ao lado figurino desenhado a partir do figurino elaborado com as peças pré-existentes do acervo com pequenas adaptações

Apresentou-se nesta amostra de fragmentos de exercícios, as diferenças de proposições e soluções. O exercício propicia que possam transcorrer por várias etapas do processo da criação percebendo as questões que se apresentam durante este percurso a partir do contado com o texto, passando pela pesquisa, a escolha da proposta e a coerência em relação com o texto. Durante a criação e a realização do projeto gráfico, pesquisa-se a época estudada e a sua transposição para o que está sendo pretendido, procurando soluções para a realização dos figurinos quanto à viabilidade da confecção e exercitando a representação de figurino e a soluções para apresentação. A liberdade de escolha é ampla, mas é importante avaliar no percurso as formas possíveis de realização. Em algumas propostas são os temas sociais que apontam para uma estética específica e em outros é a própria linguagem de expressão estética que se apresenta como ponto inicial em direção à contextualização e conceituação do tema. Ao desenvolver um projeto com uma proposta delimitada por eles, pode-se avaliar o que foi alcançado dos objetivos, e a propriedade das escolhas.

CONSIDERAÇÔES FINAIS

Nos dois primeiros capítulos focalizei os estudos da forma e intenções na construção do figurino no sentido de refletirmos sobre as etapas que fazem parte da base para a criação de figurinistas. Podemos considerá-las como ferramentas primeiras para construir uma síntese e unidade de composição, e ainda como elementos que facilitaram a contextualização do figurino no tempo, no espaço, na sociedade descrevendo estados psicológicos e poéticos. Também destaca a importância da pesquisa tanto nos campos teóricos quanto formais e imagéticos, abrangendo as investigações das abordagens históricas e artísticas, das iconografias, das manifestações visuais e cênicas que se apresentem como instrumentos para desenvolver o traje de cena e o que podemos entender por esta designação.

As figurinistas abordadas, incluindo os entrevistados para esta pesquisa, têm como prática lançar mão destas ferramentas para elaborar o seus projetos. Beth indubitavelmente lança mão da pesquisa detalhada tanto teórica como iconográfica para desenvolver o seus trabalhos. As pranchas iconográficas, como ela nomeia, são desenvolvidas pela artista em seus trabalhos profissionais e adotadas em sala de aula nos exercícios acadêmicos como vimos no exemplo apresentado nesta pesquisa.

Marie Louise Nery, que seria de início o elo entre os figurinistas, passou a fazer parte mais concreta desta pesquisa, e agora pela ótica de seus ex-alunos e profissionais que tiveram o privilégio de estar em contato com esta artista. Este protagonismo é merecido, devido a sua expressão como artista para o cenário das artes no Brasil, sua contribuição generosa e consciente como professora e influencia significativa para inúmeros profissionais das artes cênicas. Inicialmente, como pesquisadora, fiquei um pouco insegura, com a determinação da Banca de incluir como prioridade Marie, devido à sua idade, a distância física, por encontrar-se morando atualmente na Suíça e por esta pesquisa estar originalmente voltada para a observação a partir dos trabalhos práticos e principalmente pelo reflexo destes em sala de aula e os exercícios didáticos apresentados. A solução foi observar as práticas desenvolvidas em sala de aula enquanto Marie era professora pela ótica de ex-alunos que tiveram um contato intenso com ela, inclusive em outras atividades.

Esta pesquisadora ex-aluna e ex-assistente, como muitos, inclui-se neste rol, o que facilitou muito esta abordagem. Já havia a pesquisa de Leila Bastos Sette sobre Marie, com recorte em atividades profissionais nas diversas áreas de expressão artística, mas a área acadêmica não havia sido privilegiada. Esta pesquisa foi muito importante para perceber a influencia do seu trabalho de criação artística em suas dinâmicas acadêmicas, relatadas através dos depoimentos que foram prestados para este trabalho. Havia um empecilho que causava alguma dificuldade - o tempo, visto que fazia três décadas que Marie havia se aposentado das Universidades e teria que contar com a memória das pessoas envolvidas. No entanto, o carinho dos entrevistados, as lembranças e influências deixadas pela professora foram uma vantagem, inclusive emocionante. Principalmente por ser possível entrevistar o Professor Ronald Teixeira, da Escola de Belas Artes, que foi curador e organizador da exposição sobre a vida e obra de Marie, Teresa Riba, que teve como Ronald uma convivência intensa com Marie, e Hélia Frazão, que guardou um material didático em forma de apostila iconográfica. Outra dificuldade é que neste período da pesquisa Fred e Marie não estiveram no Brasil e com isso não pude estar em contato eles, nem com as obras de Marie, apesar de conhecê-las por ter frequentado o seu atelier. O tempo e espaço nesta pesquisa não permitiram que entrevistasse mais ex-alunos e profissionais que tiveram contato com a Mestra, isto foi lamentável porque ficaram de fora pessoas importantes e interessadas em participar. Mas os que participaram apresentaram um depoimento consistente e emocionante que causou nesta investigadora um “gosto de quero mais”, de continuar esta pesquisa.

A investigação partiu da observação das atividades de Marie como professora nas duas instituições de ensino que trabalhou dedicadamente por um longo período de sua vida, inclusive aposentada por estas faculdades, ficando esta pesquisa mais focada na Escola de Belas Artes, nas disciplinas ministradas pela professora para o Curso de Indumentária e Cenografia, incluído o Curso de Extensão Universitária de Acessórios de Indumentária, ministrado na UNIRIO. Lamento não ter podido entrevistar pessoas que estiveram presentes nas montagens da UNIRIO na disciplina Prática de Montagem Teatral e Provas Públicas, o que considero uma lacuna nesta pesquisa. Considero que merecia uma pesquisa específica para o assunto, levando-se em conta a extensão e importância do

material e as diversas áreas e alunos envolvidos, que hoje são profissionais importantes nos seus campos de atuação. Como José Dias, Zeca Ligiéro, Carlos Alberto Nunes da Cunha, Denise Teles, Doris Rollenberg, Marcos Nanini e muitos outros alunos na época dos Departamentos de Cenografia, Direção e Interpretação sendo que alguns de seus alunos se tornaram professores Universitários e artistas conceituados.

Beth Filipecki que conheço há muito tempo, inicialmente como discentes da Escola de Belas Artes da UFRJ, depois Beth como professora e mais tarde como profissionais na mesma área de atuação e professoras do Departamento de Cenografia da Escola de Teatro, acompanhando o seu trabalho delicado e consistente. Profissional conceituada e professora dedicada em desenvolver uma metodologia acadêmica de exercícios pedagógicos a partir de suas experiências práticas, metodologia que vem sendo desenvolvida há muitos anos nos seus processos de ensino como professora da UFRJ, do SENAI CETIC e da UNIRIO. Isto devido a uma carência descrita por ela com as seguintes palavras: “o que considero de maior relevância já que a minha geração teve pouca documentação que servisse de apoio ao desenvolvimento do trabalho”. (Filipecki, 2016, p.10). Exercícios estruturados e precisos, nos dois aspectos desta palavra, para atender as etapas de criação e procedimentos, aplicados por vários figurinistas que foram seus alunos. Nos dois primeiros capítulos desta pesquisa faço uma análise dos elementos metodológicos para a construção de traje de cena tendo como base teórica “O espírito das roupas: a moda no século XIX”, de Gilda Mello e Souza (1987), tanto por embasar meus procedimentos metodológicos nesta autora e também por ser conhecedora desta influência nos trabalhos de Beth, como podemos observar em sua declaração. Segundo Filipecki (2016, p 39) “[...] em toda a minha carreira foi constante releitura de “O espírito das roupas: a moda no século XIX”, de Gilda Mello e Souza (1987), livro de cabeceira para meus figurinos de época, para análises estéticas, psicológicas, sociais e culturais das formas, tratamento similar à de um objeto artístico”.

Desta profissional e professora, Elizabeth Filipecki, foi-me possível apresentar uma parte de seus exercícios, pois o processo de elaboração está em constante transformação. Seus exercícios são advindos de uma base sólida, construídos a partir de uma prática profissional de muitos anos, mas também

sensíveis e flexíveis às necessidades, propostas e interesses dos alunos e das atividades profissionais realizadas durante a época em que a disciplina estava sendo ministrada. Beth procura incluir as experiências recém-vivenciadas nas suas práticas de aula. Assim sucedeu com os exercícios para o texto da dramaturgia, “Ivanov” de Anton Tchekhov, direção Ari Coslov, para o qual havia criado o figurino, que estreou no Teatro Ipanema no primeiro semestre de 2017, que fui assistir junto com a figurinista e professora Elizabeth Filipecki e que um pouco antes e ao final do espetáculo teceu comentários sobre a sua proposta, as condições materiais e seu processo de trabalho e a motivação de levar aos alunos esta experiência de criação concomitantemente ao momento que passava pelo processo de criação, vivenciando todas etapas inclusive as dificuldades inerentes ao processo. Este contato com Beth, logo após ver a montagem foi produtivo para pesquisa por proporcionar um embasamento para observar o trabalho desenvolvido pelos alunos. Aproveitando a sua recém-experiência transferiu o exercício criativo para os alunos daquele período. A proximidade da experiência vivenciada por Beth e contato dos alunos com o desafio similar proporcionava uma maior intimidade no desenvolvimento dos trabalhos que tornavam dessa forma, a experiência de aula mais vívida e laboratorial. Acompanhei durante estes últimos dois anos, com mais frequência a partir e 2017 até o final do primeiro semestre de 2018, as aulas da disciplina Indumentária III, ministradas por Beth Filipecki. Em 2017 assisti a montagem de Ivanov com direção de Ari Coslov e observei os trabalhos desenvolvidos pelos alunos sobre este tema, ainda segui assistindo alguns Seminários Ilustrados, que a meu ver funcionam também como aula teórica em decorrência a um trabalho acadêmico desenvolvido pelos alunos. Participei observando a apresentação de alguns trabalhos práticos seguidos das observações de Beth. Tive um contato com suas aulas por três semestres. De modo geral, os trabalhos de pesquisa teórica, entrevistas e acompanhamentos das práticas de aula vêm se desenvolvendo nos últimos dois anos, no caso da Professora Elizabeth Filipecki. As pesquisas em relação à Professora Marie Louise Nery, mais intensamente neste último semestre, principalmente no que concerne as entrevistas concedidas, apesar de acompanhar estas profissionais há 40 anos.

Estas reflexões são apenas um recorte dos muitos métodos de criação que se manifestam em exercícios pedagógicos na área de indumentária, inclusive

Samuel Abrantes já apresentou em suas publicações algumas metodologias de criação, principalmente em “Itinerários de criação: abismo; dobra e figurino”. Beth Filipecki discute seus processos de criação em sua dissertação de mestrado tendo como base a telenovela Lado a Lado, e ainda tem uma produção sistemática de exercícios pedagógicos trabalhados em sala de aula. Muitos dos procedimentos desenvolvidos por profissionais da área seriam interessantes de ser abordados, mas até onde conheço, em relação à indumentária, a transposição das experiências profissionais, as reflexões e as realizações não ultrapassam os limites das salas de aula para as publicações, estando carente de material publicado que aborde este assunto.

A própria professora Beth, porém, em pesquisas que estão por vir irá especificar melhor estes procedimentos em relação à sua atividade acadêmica, é possível que estes exercícios comecem ultrapassar os limites das salas de aula para as publicações. Quanto a esta investigação é uma tarefa que pretendo desenvolver e dar continuidade, amplificando estas experiências didáticas laboratoriais em sala de aula.

BIBLIOGRAFIA

ABRANTES, Samuel. **Heróis e Bufões: o figurino encena.** Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

ABRANTES, Samuel. **Intinerários da criação: Abismos; dobra e figurino.** Rio de Janeiro: Boaz, 2017.

ARAÚJO, Hiran e JÓRIO, Amaury. **Escola de Samba em desfile – Vida, Paixão e Sorte**. Rio: ASB, 1969

ANAWALT, Patricia Rieff. **A história mundial da roupa.** São Paulo: SENAC SP, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816 – 1831**.Rio de Janeiro: Capivara Ed, 2008)

BARDI, Pietro Maria (supervisão). **Gênios da Pintura (coleção)**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAUDOT, François. **Moda do Século.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOLLON, Patrice. **A Moral da Máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRANDÃO, Tânia (org.). **O teatro através da história: volume I – o teatro ocidental.** Rio de Janeiro: CCBB/ Entourage Prod. Artísticas, c. 1994.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso da imagem como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro 2ª ed**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CASTILHO, Kathia e MARTINS, Marcelo. **Discurso da Moda, Semiótica, Design e Corpo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

COSGRAVE, Bronwyn. **Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro Academia de Samba**. Rio de Janeiro. Rio. Record, 1984.

DIAS CAVALCANTI, Jardel. **Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica (coluna)**. Campinas: Digestivo Cultural, 2002.

EICHBAUER, Hélio. **Revista Chronos 2006**. Rio de Janeiro: Publicação Cultural da UNIRIO, 2006.

EICHBAUER, Hélio (curadoria).**Helio Eichbauer: 40 anos de Cenografia – 1966/2006 (catálogo da exposição).** Rio de Janeiro: FUNARTE/ Centro Cultural dos Correios, 2006.

FARIA, João Roberto (direção). **História do Teatro Brasileiro, volume 1**. São Paulo: SESCSP/ Perspectiva, 2012.

FARIA, João Roberto (direção). **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/ SESC SP, 2013.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais anos 70**. Campinas: UNICAMP, 2000.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**, São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Hélio Márcio Dias. **Uma história de arte ao alcance de todos: da pré-história aos dias de hoje.** Rio de Janeiro: Publit Editora, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (curadoria). **Hélio Oiticica: obra e estratégia**. Rio de Janeiro: RioArte/ MAM, 1992.

FUKAI, Akiko (curadoria). **Die Sammlungdes Kyoto Costume Institute: Fashion (Band I e II <2 volumes>).** Colônia: TaschenGmbH, 2005.

GARRAMUÑO, Florencia. **Práticas da Impertinência**; in: *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **A voz**; in:*O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*.São Paulo: Edições SESC SP/ Perspectiva/ Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

GRUMBACH, Didier. **História da moda.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HILL, Margot Hamilton e BUCKNELL, Peter A. **The Evolution of Fashion: pattern and cut from 1066 to 1930.** Londres: BT Batsford Ltd, 1967.

HANSEN, Henny Harald. **Costume Cavalcade.**Londres: Eyre Methuen, 1975.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte (2 volumes) .** São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HOLLANDER, Anne. **Sexo e as roupas: a evolução do traje moderno.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

IKA MURU, Mateus; MANDUCA, Agostinho e QUINÈ, Alexandre. **Una IsiKayawa: livro da cura do povo HuniKuin do rio Jordão**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2014.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte e alteridade e agência em uma sociedade amazônica, (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

LAGROU, Els. **Entre xamãs e artistas: entrevista com ElsLagrou**. Revista USINA, 2015.

LAVER, James. **A Roupa e a Moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEVENTON, Melissa (org.). **História ilustrada do vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet Friedrich Hottenroth.** São Paulo: Publifolha, 2009.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino na sociedade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 (ed. 2006).

MACHADO, Maria Clara. **O Cavalinho Azul**. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera,1969.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1996 (ed. 2004).

MARTIN, Jacques e DENOEL, Jacques. **Les Voyages D'Alix: le costume antique (3 volumes)**. Paris:Casterman, 2005.

MEIRELLES, Lucila. **José Agrippino de Paula: artista POP tropicalista**. In: ARS (São Paulo) vol.7 no.14. São Paulo: Depto. De Artes Plásticas / ARS - USP, 2009.

MENDES, Valerie D. e HAYE, Amy de la. **A Moda do Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus: o figurino em cena.** Rio de Janeiro: SENAC RIO, 2004.

NAKAO, Jum. **A costura do invisível – Jum Nakao** - Rio de Janeiro. Editora Senac Nacional, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005.

NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2003.

OPIAC, Organização dos Professores Indígenas do Acre e MANA, Joaquim Paulo (coordenador). **Shenipabu Miyui: história dos antigos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**, São Paulo:Summus, 2007.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do teatro: Aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Publifolha,2009.

ROSENFELD, Anatol. **O Rito do Amor Selvagem**; in: *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSMAN, Martha. **Os melhores anos de muitas vidas: 50 anos de Tablado**. Rio de Janeiro: Agir, 2001

ROUBINE, Jean Jacques. **Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: A moda do século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEVENSON, NJ. **Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. **Coro, Contrários, Massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60**; in: BASSUALDO, Carlos (org.).Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VIANA, Fausto (org.). **DIÁRIO DAS ESCOLAS, Quadrienal de Praga**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

VIANA, Fausto e BASSI, Carolina (org.). **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo, Estação das Letras, 2014.

VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (org.). **Diário de Pesquisadores: Traje de cena.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane. **Muito Além do Teatro e Moda: d'obras vol. 01, outubro**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

VIANA, Fausto. **Dos Cadernos de Sofia Jobim: desenhos e estudo de história da moda e da indumentária.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto. **O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

BIBLIOGRAFIA – ARTIGOS e TESES

BEAUVAIS, Yann. **A gente saía de manhã sem ter idéia**; in: *Lugar Comum nº28*, p. 251-264. Universidade Nômade, 2011

BORGES, Hélia. **Sobre o movimento: o corpo e a clínica**. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Instituto de Medicina Social, 2009.

BRANDÃO, Tânia. **Ora, Direis Ouvir Estrelas: historiografia e histórias do teatro brasileiro**, in: *Latin American TheatreReview, Vol. 36, No. 1: Fall 2002*. Lawrence: University of Kansas Libraries, 2002.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo),Arte Brasileira Contemporânea**; in: *Caderno de Textos 1*. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

CRUZ, Maria Alice Ximenes. **Figurino e Dança: Algumas interseções com a moda**; in:VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane(org.).*Diário dos Pesquisadores: Traje de cena*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

FARIA, Guilherme José Motta .**G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negros nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**, UFF, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014

FILIPECKI, Elizabeth. **A utilização de pranchas iconográficas na criação de figurinos de época para a teledramaturgia.** Revista Dobras, vol. 10. Número 22, 2017.

FILIPECKI, Beth. **Revista Luz & Cena #113 (entrevista).** Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia, 2008.

HOFFMAN, Ana. **Fiapos, retalhos (e sobras) para possíveis entrelaçamentos entre figurino e moda na construção dos corpos performáticos contemporâneos;** in: VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane(org.).*Diário dos Pesquisadores: Traje de cena.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Microperformances e Experiências Estelares: o vivido no relembrado**. In: Do ritual à performance. [Tese apresentada ao Departamento de Direção/ Escola de Teatro Unirio como requisito parcial à obtenção da progressão a Professor Titular em Estudos da Performance, 2015] (inédito), 2012.

LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho. **Pele do ator, pele do personagem: entre design e figurino, reflexões para cena contemporânea**; in: VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane(org.).***Diário dos Pesquisadores: Traje de cena***.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

LIMA, Reymond Napoleão. **Teatro Oficina atento ao momento político.**São Paulo: Departamento de Comunicação e Expressão Instituto de Artes – UNESP, 2001.

MACHADO, Eliizabeth Filipecki. **Lado a Lado: Reflexões sobre a criação de figurino para a teledramaturgia.** Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRJ-História e Crítica da Arte, 2016.

PEREIRA, Dalmir Rogério. **Ensaiando sobre traje de cena e moda**; in: VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane(org.).*Diário dos Pesquisadores: Traje de cena.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

RAMOS, Adriana Vaz. **O Design de Aparência de Atores e a Comunicação em Cena.** Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

RAMOS, Adriana Vaz. **Reflexões acerca da formação de figurinistas**, in: VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane(org.).*Diário dos Pesquisadores: Traje de cena.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

RIBEIRO, Mariana Millecco. **A poética de Beth Filipecki no figurino de Capitu**. Dissertação de mestrado, prof.ªdrª. Maria Cristina Volpi (orientação). Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **Galileu Galilei de Bertold Brecht no Palco do Oficina: Representações do Brasil de 1968**;in: *Anais do XVII Encontro Regional de História - O lugar da História*, Campinas: Ampuh – UNICAMP, 2004.

SETTE, Leila Bastos. **Marie Louise Nery: uma vida dedicada à arte brasileira**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011.

TEIXEIRA, Ronald. **A criação do vestuário para o teatro através da visão de Marie Louise Nery.** (cópia cedida pelo autor para embasar esta pesquisa, durante a realização da entrevista), 2003.

MÚSICAS

CANTUÁRIA, Vinícius. **Lua e Estrela**; in: MORAES, Vinicius de. *Vinicius*. Elenco (de Aloisio de Oliveira), 1967; in: VELOSO, Caetano. *Outras Palavras*. Philips, 1981.

SEIXAS, Raul. **Mosca na Sopa**; in: *Kring-Há, Bandolo!* Philips, 1973.

VELOSO, Caetano e OS MUTANTES. **É proibido proibir**. Festival Internacional da Canção - FIC, 1968.

VELOSO, Caetano. **Alegria, Alegria (Sem lenço, sem documento).** Festival da Record, 1967;in: *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

ZÉ RODRIX e TAVITO. **Casa no Campo**. Festival da Canção de Juiz de Fora, 1971;in: REGINA, Elis. *Elis*. Philips, 1972.

AUDIO VISUAL

CAMPION, Jane (dir.). **O piano.** Santa Monica: Miramax Films, 1993.

CAMUS, Marcel (dir.). **Orfeu negro (Orfeu do carnaval).** Rio de Janeiro: Dispat, Gemma e Tupan Filmes, 1959. [Máscara do Sol confeccionada por Marie Louise]

LEOPOLD, Heiderose (dir.). **Über das Lebendes Bertolt Brecht**. *Documentário sobre Bertolt Brecht*, publicado por Cia. Crônica de Teatro no YouTube, em 1º de março de 2015. Bonn: Deutsche Welle, 1998.

OLIVEIRA, Domingos de (dir.). **Edu Coração de Ouro**. Rio de Janeiro:U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira, 1967 – 1968. [Cena com Marie Louise Nery e Dirceu Nery manipulando marionetes].

PASOLINI, Pier Paolo (dir.). **Medeia.** Roma: Euro International Film, 1969.

ZEFFIRELLI, Franco (dir.). **Romeu e Julieta.** Hollywood: Paramount Pictures, 1968.

ACERVO DIGITAL (SITE)

ARQUIVO LUCÉLIA SANTOS. **Lucélia Santos em O Inspetor Geral.** [Lucélia Santos, Suely Franco, Patrícia Travassos e Augusto Olímpio no especial da Quarta Nobre: "O Inspetor Geral" de Nicolai Gogol. Adaptação de DocComparato e Bernardo Carvalho. Direção: Geraldo Casé]. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1983.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5ARLryI0THw>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

ARQUIVO LUCÉLIA SANTOS. **O Inspetor Geral Lucélia Santos.** [Lucélia Santos na chamada de elenco do especial da Quarta Nobre: "O Inspetor Geral" de Nicolai Gogol. Adaptação de DocComparato e Bernardo Carvalho. Direção: Geraldo Casé]. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JbrjsTB7XNA>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

BALDAN, Luiza; RORIZ, Isabela Sá e TROPE, Paula. **Encontros com a memória: passado e presente dos Domingos**. Rio de Janeiro: Matizar Filmes, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K4CWfpUlg-A>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

COELHO, Guilherme (dir.). **Trailer "Um domingo com Frederico Morais"**. Rio de Janeiro: Matizar Filmes, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RXIWuW2byh4>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Asdrúbal Trouxe o Trombone.** [Site da autora], [atualizado em] 2018. Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/asdrubal-trouxe-o-trombone/>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

JUNQUEIRA, Christine. **Biografia de Marie Louise Nery: uma figurinista de traço e estilo**. Brasília: FUNARTE, 2006. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/cenario-e-figurino/biografia-de-marie-louise-nery/>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

LOUREIRO, Luciano. **A Cenógrafa, Figurinista e Professora Marie Louise Nery completa 90 anos.** Rio de Janeiro: Blogspot, 2014. Disponível em <http://lucianoloureiro.blogspot.com/2014/06/a-cenografa-figurinista-e-professora.html>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

MACHADO, Eloy e KAUFMANN, Thomas. **Todos somos mascarados – uma visita à Marie Louise Nery.** Rio de Janeiro: Love and Peace, 2007. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z25Wt8kK9qM>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

MORAIS, Frederico. **Frederico fala sobre os "Domingos da Criação"**. [teaser]. In: COELHO, Guilherme (dir.). Um Domingo com Frederico Morais [documentário]. Rio de Janeiro: Matizar Filmes, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wqpxXy1BSxI>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

UNIDIVERSIDADE. **Marie Louise Nery**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2013. Disponível em <http://www.canal.fiocruz.br/video/index.php?v=marie-louise-nery-UND-0588>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

VILLELA, Gabriel. **(entrevista em áudio)**. In: MENESES, Juliana. **Última peça de Shakespeare , A Tempestade, é encenada no Teatro Tucarena, em São Paulo**. São Paulo, Cultura, 2015. Disponível em <http://culturafm.cmais.com.br/de-volta-pra-casa/ultima-peca-de-shakespeare-a-tempestade-e-encenada-no-teatro-tucarena-em-sao-paulo>. Último acesso em 29 de agosto de 2018.

ANEXOS

Roteiro de entrevista semi-estruturada

A metodologia utilizada para as entrevistas é a do tipo semiestruturada, que se insere numa abordagem qualitativa de pesquisa, com o objetivo de buscar o aprofundamento ou esclarecimento de alguns pontos importantes presentes no material previamente pesquisado ou em questões surgidas durante o processo.

No caso das entrevistas constantes do segundo capítulo, a intenção da pesquisa foi de incluir os pontos de vista de profissionais da cena, que também exercessem a função de mestre, de forma que pudessem opinar quanto a questões abordadas nesta investigação, que neste caso enfocam: O que é o figurino ou traje de cena, incluindo a interpretação do que é a cena na contemporaneidade e como reflete a nossa época; Se o figurino é indispensável para a cena, qual a importância do deste para a construção da cena do ponto de vista de profissionais da área; Quais os movimentos, criadores, encenadores e teóricos que contribuíram para o diálogo entre a cena e o figurino; Como é a relação dos encenadores, cenógrafos e outros profissionais com o figurinista e o traje de cena e quais os pontos mais importantes a serem observados.

Optei em apresentar o conjunto das questões logo após os esclarecimentos sobre o conteúdo da pesquisa e os objetivos pretendidos, dando liberdade de decisão sobre quais assuntos gostariam de abordar e de qual forma preferiam que transcorresse a entrevista. O Cenógrafo Professor José Dias, após conversa inicial, decidiu transcorrer de forma contínua a abordagem sobre os assuntos apresentados. Quanto ao Prof. Renato Icarahy, optou que as questões fossem apresentadas em separado, e ele abordaria os temas após a apresentação de cada questão.

Para o desenvolvimento das entrevistas, sobre a dinâmica de aula de Marie Louise Nery e as conversas com Elizabeth Filipecki, foram desenvolvidas as pesquisas necessárias para compreensão do espaço que o pesquisado ocupa, suas linhas e as áreas de atuação, condições essenciais para o desenvolvimento das etapas seguintes. Para isso foram coletados e pesquisados materiais já existentes: publicações, artigos, teses, textos e materiais preparados pelos próprios figurinistas.

Para as entrevistas contidas no capítulo 3, sobre a dinâmica de aula da artista visual e professora Marie Louise Nery, os entrevistados foram antecipadamente informados do conteúdo do tema e apresentada uma prévia da entrevista para que melhor pudessem trabalhar o assunto, principalmente devido à lacuna de tempo, já que Marie havia deixado de lecionar a quase 30 anos.

Os assuntos básicos trabalhados foram as aulas de Marie Louise e a influência na vida profissional dos entrevistados. De acordo com as experiências prévias de cada pesquisado com Marie Louise Nery, a entrevista percorreu caminhos mais específicos em relação ao objeto da pesquisa.

O roteiro seguiu o seguinte caminho, apresentando algumas especificações estipuladas anteriormente, segundo a experiência de cada entrevistado ou segundo o transcorrer da entrevista.

Como conheceram Marie Louise Nery?

Quais foram as disciplinas cursadas ou cursos realizados com a professora em questão, em que época e instituição?

Como transcorriam as atividades, as dinâmicas de aulas e metodologias?

Quais os materiais didáticos empregados?

Quais outras experiências profissionais vivenciadas com Marie?

Relatar estas experiências profissionais.

Qual a influência para vida profissional de cada um?

Quanto a Ronald Teixeira, sabia de antemão da exposição concebida por ele sobre a obra de Marie e solicitei que relatasse com surgiu a ideia, como se desenvolveu o projeto e a escolha do espaço.

A primeira entrevista foi realizada com Teresa Riba, durante a qual informou que Hélia Frazão possuía um material didático em forma de apostila iconográfica e ainda aplicava este material em suas aulas, o que levou a chamá-la como a segunda entrevistada.

Ronald Teixeira já havia sido contatado, por saber da exposição mencionada e das atividades que havia desenvolvido com Marie.

Esclareço que já conhecia os entrevistados, a trajetória profissional dos três e as relações acadêmicas e profissionais com a professora Marie Louise Nery.

Em relação a figurinista e professora Elizabeth Filipecki Machado, apesar de conhecer a 40 anos a sua trajetória profissional, realizei as pesquisas pertinentes

para acompanhar e observar as atividades de aula, sendo que muitas das questões surgiram durante a observação e as possibilidades apresentadas em cada momento. Posso, no entanto, especificar algumas questões da entrevista, sendo as seguintes: Como se tornou figurinista? Qual termo mais apropriado para designar figurino de cena? O que é figurino de cena? Como se pode pensar a reconstituição de época? Qual a importância da pesquisa, e quais as áreas que devem ser priorizadas? Quais as etapas desenvolvidas para a construção do figurino de cena? Qual a formação necessária para um figurinista?