

CHARONE. Nader Roberto. **A criação de figurino**: reflexões e exercício (II). Belém.Pa: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Escola de Teatro e Dança .UFPa. Prof. Adjunto II. Cenógrafo, Figurinista.

RESUMO

Este artigo objetiva refletir sobre o processo de criação do figurino cênico para o cortejo Auto do Círio, evento anual, de caráter artístico cultural que acontece na segunda sexta-feira do mês de Outubro, na cidade de Belém do Pará. A reflexão proposta encontra amparo na adequação a conceitos práticos existentes em Appia (2010) e Artaud (2010) enquanto componente da cena e, em Oiticica (2003) em seu usufruto no sentido proposto em seus Parangolés, sua mobilidade e materialidade aliada a finalidade de um espetáculo que anda e discutidos em sala de aula nas disciplinas de desenho e criação. O espetáculo que miscigenisa carnaval, procissão e fé pelas ruas do bairro mais religioso- a Cidade Velha, local de origem da cidade.O tema, a portabilidade, a modelagem e os materiais que lhe dão sustentabilidade são considerados ante aos recursos financeiros e aos momentos heurísticos, como exercício de criação com bases na história da Arte.

Palavras-chave: Figurino cênico. Desenho do figurino cênico. Arte e figurino.

RÉSUMÉ

Cet article vise à réfléchir sur le processus de création des costumes pittoresques pour la procession du Círio, événement annuel, caractère culturel artistique qui a lieu le deuxième vendredi du mois d'octobre, dans la ville de Belém do Pará. La réflexion est proposée sur la condition physique pour des concepts pratiques d'autonomie en Appia (année) et Artaud (année) dans le cadre de la scène et en Oiticica (année) dans votre plus grand plaisir dans la direction proposée dans son Parangolés, la mobilité et la matérialité avec votre but d'un spectacle qui marche. Le thème, la portabilité, la modélisation et les matériaux qui donnent la durabilité sont considérées comme devant les ressources financières et les moments heuristiques, tels que l'exercice de création avec des bases en histoire de l'art.

Mot-clés: Vêtements scéniques. Les Dessins du vêtements scéniques. L'Art et vêtements.

Essa história de discutir a roupa quanto ao surgimento, uso e gêneros, possui milênios de argumentações e proposições podendo ter por base a história do homem desde que ele desceu da árvore.

A roupa, além da proteção física mostra um status, uma personalidade e ainda indica para qual ocasião a criatura está vestida, causando assim determinada impressão e muitos desses argumentos já estiveram em pauta de muitas discussões, desde àquelas referentes ao relato do Gêneses bíblico – que imputa à vestimenta um teor de moralidade, pudor, até a proposição de que ela era usada por motivos de exibição ou de magia protetora, até as mais

contemporâneas como a assertiva “vestida para matar”, em alusão ao filme, no qual a protagonista se veste para uma ação específica ou na história de “A roupa nova do Rei”, ou aquela ironia de dizer aos desafetos de que “são lobos vestidos com a pele de cordeiro”.

Antes precisamos ter concisão sobre uma possível compreensão para o que seja o figurino cênico ou teatral. Esse incômodo tem por base que compreendemos tudo como roupa, em face à finalidade matérica e física do objeto, ou seja vestir, cobrir o ser humano. Porém, há determinadas finalidades para a qual ela é empregada por seu uso. A roupa como gênero de objeto utilitário é adjetivada: roupa de festa; traje típico, figurino de carnaval, figurino de ópera, traje caipira, traje de noiva, roupa de missa, traje esporte, traje social ou traje à rigor, dentre outros.

A roupa enquanto figurino aponta para condicionantes que vão lhe dar esse atributo: o texto a ser encenado, que será uma roupa funcional e dê um caráter a personagem identificando seu aspecto psicológico e social. A sua função é identificar a personagem dentro da trama do espetáculo e no universo das artes cênicas - teatro e circo e anexo os cortejos processionais, no caso aqui comentado.

Criar figurinos ou indumentárias para a cena se configura a partir de conceitos construídos e experimentados no cotidiano e tendo as indicações do texto para a composição da personagem. Acredito que o ato de criar figurinos para a cena, está assentado na expressividade, na portabilidade e adequação.

Estes princípios se justificam diante da finalidade de sua existência – o tempo de duração da cena e a temporada do espetáculo. Claro, não podemos esquecer que o material, o suporte da criação do figurino cênico é primordial para o enfrentamento da interpretação, do suor, da intensidade da luz e uma possível transformação em outro momento.

Esclarecendo os princípios ditos no parágrafo anterior começo com a expressividade, tida como o atributo exclusivo da obra de arte, nesse caso o figurino, no que ela se exprime, se declara o que é, no que ela é na sua essência. A expressividade surge no momento do desenho, dos primeiros registros da criação, momento de buscar indicativos visuais como dobras e caimentos, efeitos visuais provocados pela textura, onde possam refletir a característica da personagem. E quando na modelagem, esta possa “esculpir” no corpo do intérprete a personalidade da personagem, como a densidade do tecido, seu corte advindo do desenho. Sim, por que quando o ator se veste, ele, por aproximação conceitual, é uma obra de arte.

No âmbito da portabilidade, diz respeito ao ato de vestir - a sua mobilidade; possibilitando ao ator executar suas marcas e movimentos com liberdade para inclusive improvisar sem tolher seus gestos, e em respeito a sua saúde (Köhler, 2001). Essa qualidade é a união entre a criação e o objetivo do figurino.

A adequação deve ter como base de execução, o tipo biofísico do atore que, no dizer de Appia (Apud Vianna, 2010), o corpo do ator é o instrumento de valor muito especial, pois era o instrumento para revelar o que possuía de mais

nobre e de mais espiritual. Se junta ao corpo, os tecidos e aviamentos. E a apropriação pelo figurinista de materiais, tecidos e outros suportes que possam dar expressividade a personalidade da personagem e ao mesmo tempo criar uma obra única com um único objetivo. Para isso, o domínio e conhecimento de tramas, urdiduras, passamanarias, tessituras e dos seus efeitos obtidos pela modelagem podem sobressair, com o apoio da luz, que delicadamente, no dizer de Appia (apud Viana, 2010) é um elemento que valoriza a tridimensionalidade e assim marcar a(s) personagem(ns) no universo na montagem. Cada um compondo o todo como numa composição musical onde as notas determinam a melodia, posto que:

“do corpo, bem como, através das variações de cor, cria diferentes climas e sensações... deixando o imaginário fluir delicadamente na direção em que o enredo ou obra dramática pede.” (Viana, 2010, p18)

No universo da adequação, afim de que se possa fugir do óbvio, nem sempre os materiais e suportes que identificam certos tipos como reis, rainhas, mendigos e camponeses, dentre outros, são os mais expressivos para a visibilidade e comunicabilidade de um espetáculo. Mas, no entanto, são eles os mais recorrentes e onde nosso inconsciente coletivo aporta para buscar representação visual destas figuras. Agora, um espetáculo para existir precisa do ator, a criação do figurino está ligada à dramaturgia e o criador do figurino precisa estar presente nos ensaios, se inundando da atmosfera, e buscar formação e referências. Não se trata de formação em artes plásticas, arquitetura, corte e costura ou prendas domésticas (Assis, 2010) – e isso é importante para a formação, dentro de uma determinada constelação, mas a vivência do dia-a-dia é necessária para se ter conhecimentos da carpintaria cênica. Acho presunçoso participar na criação de espetáculo em alguns momentos de sua vida apenas como colaboração. A permanência no universo promove a criação de conceitos e significações.

A ajuda para estudos sobre a roupa e o figurino pode advir das obras de arte, principalmente através das pinturas, possíveis fontes de pesquisa visual e histórica e destaque aquelas do período conhecido como Neoclássico no Barroco flamengo, Impressionismo, e principalmente de Jean Batiste Debret com seus desenhos do cotidiano do Brasil Colônia, como documentos mostrando de que maneira a roupa era usada, podendo até chegar aos os penetráveis e parangolés criados pelo artista brasileiro Hélio Oiticica se optarmos por um viés conceitual.

Esta preleção inicial é para situar o universo por onde se pode caminhar para fundamentar-se na criação de figurinos para teatro e dança ou mesmo buscar base para um discurso didático e artístico, quando aplicado à sala de aula na formação de profissionais e técnicos dessa atividade. As bases de reflexão estão assentadas na vivência, e nas criações a partir das convivências diárias nos ensaios próximos à direção, pois um olhar de outra direção pode mudar detalhes e assim como a atmosfera do espetáculo.

Ao falar sobre figurino me apoio no pensamento de Adolphe Appia (1869/1928) e Antonin Artaud (1896/1948) e Hélio Oiticica (1937/1980). Os dois primeiros por suas concepções do figurino como componente unitário da carpintaria cênica e do total do espetáculo não como um adereço, e era

pensado desde o início dos ensaios até a sua conclusão onde o encenador é também um dramaturgo, além do mais, mantiveram uma relação estreita com as artes plásticas e Oitica, artista plástico brasileiro por sua proposta dos penetráveis que solicitava a participação do espectador, parte da arte contemporânea brasileira.

Com uma formação eclética com passagens pela pintura e pela música as reflexões de Appia quanto à encenação e aos figurinos em si, partiram da sua obsessão em destituir o espetáculo de certa monumentalidade provocado por Richard Wagner em criar um espetáculo monumental rico e luxuoso e que a frequência aos teatros não era uma hábito ou uma atividade artística ou cultural, e sim um evento social onde os indivíduos se encontravam, deixando a encenação em segundo plano. Porém, ele contornou os excessos de detalhes e veracidades da cena concentrando a atenção para palco, para o ator.

Nisto percebeu que nas operas de Wagner havia uma concentração de atenções nos figurinos luxuosos e sem possibilidade de provocar a imaginação do espectador (Viana, 2010). Tudo o que era falso no palco, foi eliminado por Appia, que considerava o corpo humano o maior instrumento em favor da beleza. Para os figurinos, sua base era a origem grega. As roupas gregas eram difíceis de serem superadas por permitirem movimento, possibilitando elegância e com possibilidades de diferenciação do status social da personagem e a base criativa era a modelagem grega enquanto base para o figurino.

Em suas anotações, Appia sugere três bases de figurino por seu senso de liberdade e de imaginação - o primeiro foi a malha preta, ainda hoje muito usada e que permite que o aluno investigue seus próprios movimentos. Percebe então que a luz não refletia nos corpos possibilitando que os alunos observassem os contornos e as expressões dos corpos no conjunto, passou a usar malha de cor cinza, por neutralizar algumas sombras e tornar expressivo alguns raios luminosos. A sua terceira proposta seria uma túnica simples na cor cinza ou branca, onde os alunos teriam a oportunidade de estudar o efeito das dobras. Com a preocupação com o tipo de tecido para possibilitar um bom caimento, ou seja, uma boa modelagem. A sua grande contribuição é que essas propostas poderiam ser usadas juntamente, pois a túnica seria usada por cima das malhas, de qualquer tipo, podendo ser vestida ou retirada rapidamente, não impedindo a interpretação. Essa prática gerou o conceito de figurino funcional - roupa funcional (VIANA, 2010).

Enquanto ele via a cena como um momento “de beleza e prazer, pelo qual o homem poderia aprender pelo amor, pela sublimação, Antonin Artaud acreditava “ que o homem precisava sofrer na pele o trauma de uma experiência para que assim mudasse sua maneira de proceder” (VIANA, 2010,p17). E por isso é considerado por muitos teóricos como um ser muito a frente de seu tempo por ter posto em prática sua teoria, no início do sec.XX, presenciando as duas grandes guerras, as mudanças conceituais e formais das artes plásticas além de manter contato com agentes do pensamento, que mudaram os caminhos das artes cênicas e do nascente cinema.

Escolhi buscar Artaud por seu processo criativo que tinha por base as artes plásticas principalmente pintores do seu tempo, a outros que marcaram

presença na história da arte. A base visual de sua teoria sobre o teatro da crueldade tinha ponto de apoio os quadros de Hieronimo Bosch, principalmente as “Tentações de Santo Antonio” e Pieter Brueghel, acreditando que “ a teatralidade atingida por Brughel é tão grande que quase chega a ser comparável a uma peça de teatro em si”(VIANA, 2010,p.164). São Algumas das referências históricas e mesmo assim, o uso métodos da cartela de cores com finalidades simbólicas dentro do tema/enredo do texto para revelar o estado emocional das personagens; serve de indicativos como, por exemplo – o verde para a morte, amarelo para a morte violenta, preto como sendo a cor do luto, vermelho para o sangue e morte. Enquanto traço de registro de suas criações há evidências gritantes do movimento expressionista.

Isso demonstra a sua preocupação em inserir o figurino como parte integrante da encenação o que o levou a tecer uma teoria do figurino de várias formas, e uma delas é que o figurino deve ser o menos atual possível, por ser o traje contemporâneo passageiro e não seria benéfico para a encenação, perdendo o sentido de um duplo do corpo do ator, com objetivo de justificar de que o que um traje de teatro menos precisa é ser “bonito” justificando que:

com respeito à roupa, e sem pensar que possa haver uma roupa uniforme para o teatro, a mesma para todas as peças, deve-se procurar evitar o mais possível a roupa moderna, não por um gosto fetichista e supersticioso pelo antigo, mas porque surge como absolutamente evidente que certas roupas milenares, de uso ritual, mesmo tendo sido de época um certo momento, conservam uma beleza e uma aparência reveladora, em virtude da proximidade que mantém com as tradições que lhes deram origem. (ARTAUD, apud Viana, 2010, p.179)

As considerações para o figurino como elemento componente da cena, nos últimos cinquenta anos do século passado, juntamente com o desenvolvimento de práticas artísticas nas quais, o artista é forma, conteúdo e a própria obra em si, como no caso de performances, e que cujo processo solicita uma certa “teatralidade” e, como no caso de seu artista mais atuante, Alan Kaprow, em algumas de suas atuações, ele se “vestia” com indumentária como no caso do “*concerto para uma lebre morta*” onde se vestia com um paletó e tinha seu rosto pintado de cinza e desenvolvia seus gestos interpretando um drama íntimo.

Dentro desse universo de participação do artista, e da solicitação do espectador ao usufruir a obra de arte, no Brasil nos anos 60, Helio Oiticica cria os “Parangolés” com base na penetração da obra pelo espectador não bastando apenas o olhar passivo. Após uma visita ao morro da mangueira o contato com a Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira o colocou em contato com o êxtase do samba com seus ritmos dionisíacos.

Juntando a sua obra “Parangolés”, estas são capas coloridas costuradas de maneira a permitir que o espectador/vestidor dê movimento ao Parangolé de cores vivas, afirmando a importância da cor e do movimento na obra desse artista. Essa premissa derruba as fronteiras entre a arte e o corpo, entre o artista e o espectador, entra a obra e o espectador (Rivera, 2012), pois o figurino carrega uma significação mais forte, porque sintetiza uma ideia.

Esse ato de objetivar-se uma unidade entre o figurino e o ator derruba algumas fronteiras, o isolamento do figurino como um complemento cai por terra, quando se compreende que o figurino é uma parte da encenação e componente da cenografia, e em algumas montagens, o figurino possui um ator dentro dele.

Sob o tema Senhora de Todas as Artes, visando unir todas as vertentes artísticas que sustentam o cortejo do Auto do Cirio² num encontro entre o sagrado, o profano – o cortejo processional, tem sua configuração com bases na estrutura da escola de samba em sua matriz nacional e com aspecto de uma procissão religiosa, como nos tempos medievais que saía pelas ruas e logradouros do burgo, com a finalidade de benzer e sacralizar o lugar.

Tendo em sua arrumação itens da escola de samba como: Comissão de Frente, Mestre Sala, Porta Bandeira, Porta Estandarte, Guardas da Santa e os Anjos; o cortejo é alimentado por atores e atrizes, músicos, malabaristas e cantores que se vestem, que se paramentam para compor um grande cortejo espetáculo, onde uma das atrações são as roupas-figurinos dos participantes, no dizer de Francisco Edilberto, (2012)

“A Ligação entre veste e *status*, entre moda de uma determinada indumentária e o seu valor como sinal de atribuição a uma determinada categoria, classe e casta, embora conhecida desde sempre, não deixa de continuar a criar curiosidade pelas transformações que sofre de época para época” (Dorfles, 1979.p49)

é referencial ao traje que identifica e majestiza a pessoa que carrega a bandeira de uma escola de samba – o casal de mestre sal e sua porte bandeira. Sua estrutura modelar advém das roupas das imperatrizes e que foi apropriada pelos negros numa época de escravidão e que durante os anos de desfile, as agremiações a transformou com acréscimo e limpeza visual e de adereços, fixando sua majestade naquilo que de mais feminino há em um vestido – os bordados, as filigranas que o tornam feminino pomposo.

Mantendo sua temática, sempre voltada à cultura local e outras vezes focada no próprio evento do Círio de Nazaré, as visualidades dessas personagens se proclamam como únicas por sua característica teatral que é o movimento, o deslocamento processional, se diferenciando da roupa “fixa” aquela usada no palco italiano. Ao ser criado, esse figurino deve levar em conta os movimentos dos atores que se identificam pelos passos de dança largos e ágeis e a proximidade do público, que interage com os participantes durante o cortejo, e que deve reagir ao toque ao abraço, ao empurrão e as puxadas, estas por gestos de afeto ou exibicionismo da “plateia”.

As indicações durante todos os anos são para o uso de elementos signícos e visuais da quadra nazarena, e houve anos em que Repilla, responsável pela visualidade em anos anteriores, empregou a armação da saia Porta Bandeira, a forma e a estrutura da lona de um carrossel e aplicou animais de pelúcia, fazendo alusão aos animais-cadeiras do carrossel, e ao lúdico do arraial que se instalava nos arredores da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, como também associado aos brinquedos de miriti. Um fato que deverá ser observado é que apesar de ser o casal referência na escola de samba e

que solicita um modelo dentro dos padrões estéticos desta, no Auto do Círio esses valores são determinados pela finalidade cênica e teatral do cortejo.

As marcações da direção para os elementos visuais que dariam suporte as roupas destes componentes, no ano de 2014, era a Catedral da Sé, com seus elementos constitutivos arquitetônicos e decorativos. Transformar, interpretar ou releer detalhes da Catedral, deveria ser pensado para ser utilizado como que adereçados ao corpo dos atores e costurados, como partes componentes da roupa da personagem. Foram percebidos os vitrais, as ferragens, os elementos da arquitetura, a fachada e do altar principal, porém o objetivo final era o figurino cênico. Os acasos de erros e acertos durante a confecção e montagem são o grande laboratório para as descobertas de materiais e suportes.

Para o casal de Mestre Sala e Porta Bandeira (foto 1) executou-se dois modelos buscando uma unidade composicional de ambos, para que houvesse uma leitura clara e que identificasse os elementos da igreja: um modelo com base nos elementos arquitetônicos, outro tendo os vitrais como fonte de criação.

No modelo dos vitrais como tema para o figurino, optou-se por criar duas peças da roupa uma saia e uma blusa com detalhes coloridos cortados irregulares e de forma assimétrica em acrílico, sugerindo as peças de vidro das janelas. Para a saia, pensou-se numa armação fixa e coberta com material transparente, tendo como estrutura de armação a forma da janela colonial e as ponteiros de ferro e suas volutas. A base da ideia foi confeccionada em tecido branco gelo, com tons de cinza, para representar os veios do mármore e bronze. Porém, quando da construção por Delean, profissional responsável pela execução das peças do figurino, percebeu a necessidade de uma estrutura mais resistente para permitir o movimento livre e maior mobilidade diante dos passos tradicionais da Porta Bandeira, então os elementos divisórios do vitral passaram a ser a base física da saia, buscando assim outra estrutura, sem perder-se o contexto e o tema. Como elemento de atualização e contemporaneidade, aplicaram-se luzes de *led* para buscar o efeito de transparência, para o vitral por traz dos acetatos.

Foto 1- Mestre sala e Porta bandeira



Foto de DeLean Carvalho

Para o Mestre Sala adotou-se uma calça base, na direção do figurino funcional de Appia, e na blusa, ombreiras com volutas características do barroco, além dos bordados e aplique. Na cabeça optou-se por uma touca como base para obelisco. Mantiveram-se elementos tradicionais do Mestre Sala, como a gola de rendas e folhos e os elementos da textura do mármore revestem através de aplicações em prata. As volutas dos ombros e cabeça mostraram a composição simétrica e com a ilusão de altura face o elemento decabeça. A cor básica utilizada foi a branca e para dar uma luminosidade foram aplicados galões na cor prata.

A comissão de frente numa escola de samba em sua tradição e em qualquer outro cortejo cerimonial é um grupo de notáveis que abrem o processional apresentando sua comunidade/grupo. Assim, considero o figurino como algo sagrado e é por isso que existem roupas específicas para certas cerimônias de caráter religioso. O Auto do Círio é um momento em que esse pensamento se afirma pelo caráter religioso e profano do cortejo. (fotos 2 e 3)

Sobre esse grupo da apresentação uma atenção especial, pois o figurino cênico para a dança tem que responder a dois quesitos: o figurino estático e em movimento. A dimensão da roupa em repouso pede uma composição e essa deve ter uma sequência quando em movimento, considerando ainda os saltos e movimentos abertos, individuais e coletivos. O material utilizado na construção das vestes devem funcionar de maneira a permitir que ao vestir-se o bailarino se prepare para entrar na personagem e concretizar sua interpretação.

Foto 2 – Comissão de Frente.



Foto do autor

Foto 3 – Comissão de Frente no Cortejo



. Fotos do autor

Como a ideia básica para a sua conformação plástica parte da atitude dos Sufis, que ao dançarem recebem inspiração divina, de onde provém a inspiração para o corte evasé das saias e para o corte da barra em diagonal. Uma cintura alta reforçaria a altura do dançarino além de intuir postura ereta, no entanto as cordas brancas envolveriam o torço, cabeça e braços, cada bailarino daria sua solução de uso e amarração. Por causa do movimento constante, optou-se por cores primárias e secundárias em tonalidades luminosas por conta de o cortejo ser a noite e a possibilidade de ser visualizada em fundo branco.

O estandarte é uma bandeira ou flâmula oriunda de tribos primitivas e cortejos militares com o sentido de identificação de seu grupo e foi usado pela igreja como objeto de identificação de suas confrarias. A personagem que carrega o estandarte do Auto do Círio, por conta de seus movimentos coreográficos, tem a finalidade de inserir o samba, pois enquanto o Mestre Sala protege e corteja a Porta Bandeirao Porta Estandarte (foto 4) samba num sentido de anunciar ao mundo, o cortejo. Seu tema baseou-se nos penitentes e participantes de confrarias religiosas Empregou-se calça e blusa brancos,

Foto 4-Desenho do autor para o Porte Estandarte – 2014



porém com detalhes que lembram a personagem da Escola de Samba na figura de um nobre ou um mestre de dança com folhos e babados. O que o identifica perante o Auto do Círio é uma pala, ou opa³ por seu corte e formato ser igual ao paramento da celebração da missa com uma cruz no peito em base amarela, vermelho e dourado, com fitas de tecido lembrando as promessas

Para os anjos (foto 4) a base de inspiração foi a sua altura, pois fariam o percurso com pernas de pau, com seu complemento (e não adereço, pois considero as asas elementos identificativos da personagem) e o seu movimento ondulante e suave provocado pelo uso das pernas de pau. O emprego das tiras de tecido coloridas foi no sentido de reforçar esse movimento e num exercício de reaproveitamento de material, baseei-me nos parangolés, de Oiticica, que eram grandes pedaços de panos coloridos, com os quais os espectadores podiam vestir-se e desenvolver movimentos aleatórios. A ideia para os Anjos do Auto seria a de que pudessem se enrolar nesses tecidos, em movimentos circulares, e buscassem outra proporção no espaço da rua. E aí portando, seus adereços como o cajado e a lanterna foram utilizados mais como apoio físico e reforço da verticalidade da personagem que trabalha elevada, fora do chão.

Foto 4 Os anjos,



foto e criação do autor

Para os guardas da santa, (foto 5) tivemos por base a figura do marinheiro-personagem do milagre e também, referências de vestes de promesseiros de tempos passados, e personagens do mito do milagre da Virgem de Nazaré seu foco foi a ênfase dada a gola e na calça de boca larga. A proposta inicial optou por um tecido quadriculado, para os detalhes, mas no decorrer da confecção, nas conversas com o construtor da roupa, que observou que se os quadriculados imprimissem uma ideia de azulejos dariam mais identidade. Buscou-se então uma estamparia com motivos florais e sem

perder o foco do modelo inicial, chegando-se a uma sublimação com imagens de azulejos, que responderia melhor a intenção, até mesmo por ser um cortejo que acontece na cidade velha e, por este ser um ícone na criação de estamparia local. O aplique da ancora, na lateral da calça, reforça a identidade da personagem e a sua função no cortejo, ou seja, a guarda do andor da Santa.

Foto 5

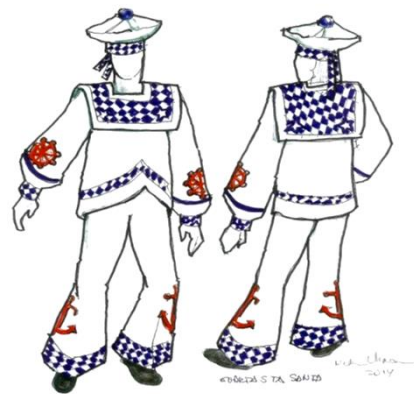


Foto edesenhos do autor

Como considerações momentâneas, a criação de figurinos para o espetáculo Auto do Círio se apresentou como um momento para questionarmos os princípios da portabilidade, expressividade e adequação, enquanto compreensão do conceito para o figurino numa situação específica e a prática da sua construção, observando o movimento, que é o principal aspecto do auto. Momento de se buscar uma compreensão sobre a diferença conceitual sobre indumentária e roupa enquanto gênero de objeto.

Contendo no elenco das personagens que compõem o cortejo - atores, bailarinos, saltimbancos, malabaristas, carnavalescos, médicos, estilistas, professores, advogados, flanelinhas, animadores, “experimentadores”- estes participantes de primeira vez e aqueles que só aparecem no período do Auto e, se vestem segundo uma direção temática, que serve de “texto” pra o todo. Em sua grande maioria escolhem suas personagens no decorrer dos encontros- ensaios e se vestem segundo sua estética para montar um figurino, através de diálogos com a direção e assistentes – daí a variedade visual e formal e, que mesmo assim dão unidade ao cortejo. Percebo que ao vestir-se é que o participante se paramenta para entrar definitivamente na personagem, seja ele mesmo ou aquele pré-dito (ou pré-definido?) pela direção do espetáculo, tentando encontrar uma forma em que figurino pode até tornar-se um incomodo para o “ator”, mas ser confortável a “personagem”.

Essa liberdade e criatividade para a veste é diferente daquela determinada pelo texto teatral e pela direção no teatro “clássico” de palco, onde deve ser respeitada a direção, o estilo e o período da ação que são indicativos para contar uma história, pois no figurino cênico, os códigos do teatro são

diferentes dos da moda, sem falar na questão técnica – no teatro não tem truque. Ainda com bases em Oiticica, o figurino cênico carrega significados muito fortes, porque sintetiza uma ideia, uma leitura e interpretação de mundo. Assim os princípios de expressividade, portabilidade e adequação foram provocados para além da roupa funcional numa visão dinâmica espacial e temporal.

Quanto a aproximação com os parangolés de Oiticica, se deve ao fato de que o mesmo solicita manipulação por aquele que o “veste”, dando liberdade de movimentos e trata-se de um cortejo - o Auto do Círio, que tem muito da performance em seus improvisos. O figurino cênico é um fascínio no cortejo, e o conhecimento sobre o material é primordial para corresponder ao idealizado, ao adequado em relação à modelagem. É a outra pele da personagem.

O Auto do Círio conta com um orçamento doado por uma instituição promotora, designado para a construção dos figurinos, ditos “oficiais”, outra parte desta visualidade é fruto da contribuição individual de cada participante, o que reduz a construção e mantém o espetáculo do Auto do Círio numa visualidade mambembe e do bric-a-brac, da transformação do já existente levando o figurinista cênico a uma tempestade de criatividade e versatilidade, onde a sua prática no meio leva a criação de uma nova realidade cênica.

Não basta ter habilidades e ideias na base do “eu acho” se não possuir leituras como filosofia, história da arte e de teorias sobre o teatro em sua espetacularidade como é o auto para arejar a criação. Apesar de ser condescendente com a ideia de que a intuição ainda é a torre de marfim do artista, a criação do figurino cênico requer sensibilidade para o teatro diante de sua mecânica pois acho que criar figurinos e cenários é ser pictórico.

Com que roupa eu vou pro teatro que você me convidou?

BIBLIOGRAFIA

ASSIS. Wagner. **Marcos Flaksman – universos paralelos**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.

DORFLES. Gillo. **Modas & Modos**. Lisboa, Edições 70, 1979

JACQUES. Paula Berenstain. **Estética da Ginga - a arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

KÖHLER. Carl. **Historia do Vestuário**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

MOREIRA. Francisco Edilberto Barbosa. **Tres vestidos fazem pra se apresentar – um estudo sobre o vestir no espetáculo “O Auto do Círio”**. Diss. Mestrado ICA/UFPB. Belém. 2012.

MUNIZ. Rosane. **Vestir os Nus - o figurino em cena**. Rio de Janeiro, Editora SENAC, 2004.

RIVERA. Tania. **Helio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niteroi, Editora UFF, 2012.

VIANA, Fausto. **Figurino Teatral e as renovações do século XX**. São Paulo. Estação das Letras/FAPESP, 2010.

NOTAS.

1-Rítmica em teatro significa um exercício criado para que o ator/atores em conjunto tenham um sincronismo entre palavra/som e movimento/corpo, de maneira a dar um sentido dinâmico ao espetáculo e, isso foi usado por Appia com o apoio do músico Dalcroze com seus atores, como reforço pedagógico.

2-Auto do Círio: Espetáculo cortejo, que acontece no bairro da cidade velha na sexta-feira que antecede a grande procissão religiosa, no segundo domingo de outubro e está locado nas ações de extensão da UFFPa/ICA e ETDUFFPa., que em 2014 teve a direção de Claudia Palheta e Adriano Furtado

3-Opa: Capa sem mangas usada usada em atos solenes pelos irmãos de confrarias religiosas.