UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO

SOFIA DIAS DE ALMEIDA ROQUE

ENCONTRANDO JENNY: costuras entre processos de criação de trajes de cena e personagem

JOÃO PESSOA

2022

SOFIA DIAS DE ALMEIDA ROQUE

ENCONTRANDO JENNY: costuras entre processos de criação de trajes de cena e personagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Teatro, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Orientador (a): Profª Dra. Paula Alves Barbosa Coelho

JOÃO PESSOA

2022

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R775e Roque, Sofia Dias de Almeida.
Encontrando Jenny: costuras entre criação de traje de cena e personagem / Sofia Dias de Almeida Roque. - João Pessoa, 2022.
43 f. : il.

Orientação: Paula Alves Barbosa Coelho.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Teatro - TCC. 2. Personagem - processo de construção. 3. Figurinos - Criação. 4. Atriz-figurinista. I. Coelho, Paula Alves Barbosa. II. Título.

UFPB/CCTA CDU 792(043.2)

Elaborado por Susiquine R. Silva - CRB-15/653

SOFIA DIAS DE ALMEIDA ROQUE

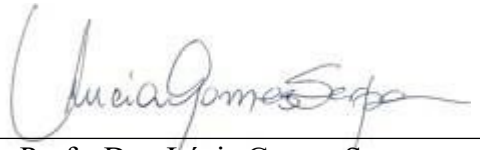
ENCONTRANDO JENNY: costuras entre processos de criação de traje de cena e personagem.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Teatro do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

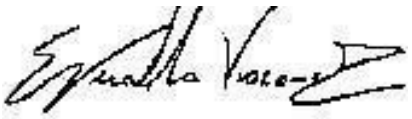
Aprovado em: 27 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Paula Alves Barbosa Coelho
(orientadora)
UFPB



Profa. Dra. Lúcia Gomes Serpa
UFPB



Prof. Me. José Everaldo de Oliveira Vasconcelos
UFPB

À minha família: Mariza, Fernando, Giovanna, Marina e Eraldo. Pela presença e o amor que me levam a perseguir grandes horizontes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente, a meu pais Mariza Souza e Fernando Roque, que sempre acreditaram no meu trabalho no teatro e, apesar da dor da distância, me apoiaram incessantemente ao longo do curso, se fazendo presentes mesmo que longe.

Agradeço também as minhas irmãs, Giovanna e Marina Roque, que são minhas grandes amigas e caminham ao meu lado nas dificuldades e sucessos.

Ao meu companheiro de vida, Eraldo Azevedo, que me acompanhou de perto ao longo de toda a graduação e me deu todo tipo de apoio imaginável, comemorando cada conquista e cada passo.

Aos amigos que fiz na UFPB, em especial Jordy Lamarke, Victor Dessô, Dário Ferreira, Luana Araújo, Alexandre Dias, Raíssala Bezerra, Tatiana Morais, Guilherme Peres e Felipe Espíndola. A jornada é sempre melhor quando compartilhada e fico muito grata de ter compartilhado essa com vocês.

A minha psicóloga Ana Wanessa Gomes, que me ajudou a enxergar meus potenciais e permitiu que eu pudesse acreditar no meu trabalho dentro e fora da universidade.

A minha professora de costura, Samara Cardoso, que me auxiliou a despertar a paixão pelo figurino e me orientou com paciência e sabedoria.

A minha professora orientadora Paula Coelho, em quem me inspiro como grande artista e pessoa que é. Obrigada por acreditar em mim, pela sinceridade, atenção e por todas as experiências em *Mahagonny*, no Laboratório Permanente de Figurino e na orientação neste trabalho.

Aos professores da banca examinadora, Everaldo Vasconcelos, grande mestre que me acompanhou em vários momentos da graduação, e Lúcia Serpa, pela sabedoria imensa, a sensibilidade e o respeito com que olha meu trabalho.

E a todos envolvidos na construção de *Mahagonny: a cidade arapuca*, um processo intenso e cheio de dificuldades, obrigada pela experiência gratificante e por tornarem isso possível.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar as interrelações e correspondências existentes nos processos de criação de traje de cena e construção de personagem. Este estudo parte da feitura do figurino da personagem Jenny Smith, no espetáculo *Mahagonny: a cidade arapuca* — montagem desenvolvida a partir da ópera brechtiana Ascensão e Queda da Cidade de *Mahagonny* — concebida, em parte, pela atriz que a interpreta. Para realizar está análise, a princípio, foram levantadas questões a respeito de processos criativos a partir dos estudos de Fayga Ostrower em seu livro "Criatividade e Processos de Criação". Foram utilizados também, como referência, os estudos de Laura de Campos Françozo sobre a indumentária do Teatro LUME e as análises de Fausto Viana sobre os figurinos do Théâtre du Soleil, fazendo paralelos com a metodologia de criação do espetáculo Mahagonny. A construção da personagem Jenny foi analisada tendo como base as reflexões de Constatin Stanislavski sobre a relação do figurino com o ator. Observou-se que as metodologias utilizadas nas duas criações caminham por desenvolvimentos distintos, porém, com um objetivo em comum. As caraterísticas de cada processo complementaram-se. As etapas de criação do figurino serviram como base para ações em cena e como estofo para a criação da personagem pela atriz, o que a configurou, nesta experiência, como atriz-figurinista.

Palavras-chave: figurino; personagem; processo criativo; atriz-figurinista.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the interrelationships and correspondences existing in the processes of costume creation and character construction. This study is based on the making of the costume of the character Jenny Smith, in the show Mahagonny: the trap city — a play developed from the Brechtian opera Ascension and Fall of the City of Mahagonny — conceived, in part, by the actress who plays it. To carry out this analysis, at first, questions were raised about creative processes from the studies of Fayga Ostrower in her book "Creativity and Creation Processes". Laura de Campos Françozo's studies on the costumes of the LUME Theater and Fausto Viana's analyzes on the costumes of the Théâtre du Soleil were also used as a reference, making parallels with the methodology of creation of the show Mahagonny. The construction of the character Jenny was analyzed based on Constantin Stanislavski's reflections on the relationship between the costume and the actor. It was observed that the methodologies used in the two creations go through different developments, however, with a common objective. The characteristics of each process complemented each other. The costume creation stages served as a basis for actions on the scene and as substance for the creation of the character by the actress, which configured her, in this experience, as an actress-costume designer.

Keywords: costume; character; creative process; actress-costume designer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – **Croqui da primeira proposta de traje para Jenny -** 2021…. 27
Figura 2 – **Proposta feita com as roupas do LAPEFI -** 2020…. 27
Figura 3 – **Croqui da segunda proposta de traje para Jenny Smith** - 2021…. 29
Figura 4 – **Croqui da segunda proposta de traje para Jenny Smith** - 2021…. 29
Figura 5 – **Tecidos utilizados como referência para a construção do traje** - 2022… 31
Figura 6 – **Croqui da proposta de Guilherme Peres para Jenny Smith -** 2020…..... 32
Figura 7 – **Corset branco utilizado com tecido rosa encontrado no LAPEFI** - 2020… .32
Figura 8 – **Croqui do traje de Jenny Smith com o corset e a proposta de saia -** 2020…33
Figura 9 – **Corset tingido de rosa -** 2022…. 33
Figura 10 – **Tecido crepe encontrado no Laboratório Permanente de Figurino** - 2020. 33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 9

2 QUESTÕES SOBRE PROCESSOS 11

3 CONSTRUINDO FIGURINOS 15

4 COSTURANDO PERSONAGENS 20

5 VAMOS PARA *MAHAGONNY* 26

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 36

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 39

APÊNDICE A – CROQUIS 40

APÊNDICE B - TRAJE FINAL DE JENNY SMITH 41

1 INTRODUÇÃO

Pesquisar, refletir e escrever sobre processos criativos é uma tarefa que exige um mergulho em si. Trata-se de entender os caminhos que funcionaram no percurso de desenvolvimento de uma obra. Acredito que cada artista possui suas estratégias subjetivas nessas jornadas e que estes caminhos estão carregados com suas visões de mundo e experiências de vida. Desta forma, por que investigar e comunicar algo tão particular?

A partir desta questão, reflito sobre o caráter somatório desses processos de criação artística, afinal, analisar perspectivas de outros artistas me auxiliaram a enxergar em mim os meus próprios potenciais criadores e serviram como matrizes de desenvolvimento, em um entrelaçamento de ideias. Acredito que muito do que surgiu da minha criatividade foi fruto das minhas vivências e percepções, mas foi inspirado também, nas percepções das pessoas que passaram por mim e na interação com outros criadores e suas elaborações artísticas. Logo, as reflexões aqui colocadas se somam a uma gama de registros criativos que podem inspirar outros subsequentemente.

Neste trabalho, pesquiso sobre criações entrelaçadas a partir da análise do meu processo no espetáculo *Mahagonny: a cidade arapuca,* montagem em que desenvolvi o figurino para a minha personagem Jenny Smith. A partir dessa vivência, investiguei a composição do figurino como matriz no desenvolvimento da personagem em meu corpo, observando de que formas as experimentações de peças de roupa influenciaram na minha corporeidade; a maneiras que o estímulo visual das cores e texturas do figurino me inspiraram na cena; a associação da prática de tentativa e erro da costura com meu trabalho de exploração enquanto atriz e como as trajetórias dessas duas criações (figurino e personagem) se aproximaram e se afastaram, por caminhos diferentes, mas com um objetivo em comum.

Este espetáculo é, portanto, um importante marco na minha formação como atriz, pois foi onde pude explorar o campo do figurino como base do meu desenvolvimento criativo em cena. A partir da análise dessa experiência, consegui identificar outros momentos em que a minha criação de personagem esteve associada, de forma intuitiva, à construção imagética da personagem vestida, ao momento de escolha das peças, à seleção e descarte do que funciona ou não em cena e as texturas e cores que o figurino traz para um espetáculo.

Em *Mahagonny*, participar da concepção e confecção do traje de cena de Jenny me permitiu adentrar em sua camada imagética e me utilizar disso para construir seu corpo, observando a personagem sob novas perspectivas, para além daquelas experienciadas como atriz. Nesse trabalho reflito também a respeito do lugar em que estive como atriz-figurinista e os

desdobramentos desta prática na minha formação como artista.

Utilizo *Mahagonny* e Jenny como objeto de estudo por este ter sido um processo que envolveu meus últimos anos na formação na universidade. Últimos anos que ocorreram em uma situação atípica: a pandemia de Covid-19. Uma quebra temporal que já se estende por dois anos. Durante estes dois anos, minha percepção artística mudou e pude desenvolver práticas e estudos como atriz-figurinista. Esta pesquisa surge também como registro de uma prática criativa em tempos atípicos como os que estamos vivenciando.

E essa é uma característica peculiar neste registro, ele está situado em um entremeio. O entremeio do passado e do presente. O processo que narro e investigo se iniciou em 2020, mas continua hoje e está em finalização apenas agora, em 2022. No fechamento desta monografia, a construção do traje de Jenny e do espetáculo ainda estão em andamento, logo, me dedico a um estudo processual, identificando pontos pertinentes e reflexões sobre o figurino e a personagem a partir do que foi desenvolvido até aqui.

Ao longo desse trabalho, proponho relações entre minha jornada em *Mahagonny* e pesquisas e/ou experiências já realizadas por teóricos e artistas. Para refletir a respeito de processos criativos, investigo a dimensão intuitiva que envolveu o meu, percebendo conexões com os pensamentos de Fayga Ostrower. Em seguida, me dedico a analisar grupos teatrais que possuem etapas de concepção artística semelhantes as vivenciadas em *Mahagonny,* como do Théâtre du Soleil e o Teatro LUME, agregando também perspectivas do encenador Bertolt Brecht sobre a construção do figurino, pois *Mahagonny: a cidade arapuca* foi construída a partir de uma perspectiva do teatro épico de Brecht.

Em seguida, a pesquisa se encaminha para construção de personagem, um tema amplo e repleto de diferentes percepções ao longo dos séculos. Neste aspecto, analiso a perspectiva de Constantin Stanislavski sobre as conexões entre as sensações dos trajes de cena e sua importância no trabalho do ator. Reflito também sobre as semelhanças entre meu processo de criação de personagem e outros processos de outros atores e atrizes.

Posteriormente, faço um relato sobre todo o processo de criação da personagem e do figurino de Jenny Smith em *Mahagonny: a cidade arapuca* até agora, refletindo como os conceitos e ideais analisadas antes se afastam ou se aproximam da minha vivência no espetáculo.

2 QUESTÕES SOBRE PROCESSOS

Assim como as obras de arte são múltiplas, também são os caminhos que cada pessoa percorre para materializar suas ideias e os estímulos que cada artista busca para despertar inspiração. A partir de um impulso criador, pode-se buscar ideias em referências visuais, sonoras, corporais, sensoriais, entre milhares de possibilidades. O criador pode procurar nos sentidos, uma forma de estimular a sua imaginação e aflorar sua sensibilidade, criando uma relação entre o intuitivo e o consciente.

Na minha experiência como atriz, essas possibilidades de inspiração frequentemente trazem resultados quando são postas em relação ao meu corpo — a forma que meu corpo reage a um som ou a sensação de um material, a memória acionada por um aroma, etc. — pois permitem uma exploração do eu, auxiliando a identificação de elementos corporais e energéticos que trazem a personagem à vista do público e colocam a atriz em estado extraordinário, em estado de jogo, em um permanente estado de criação em cena.

Investigar o processo criativo da construção da minha personagem no espetáculo *Mahagonny: a cidade arapuca* consiste em entender meus estopins de criação de personagem. Quando percebo que a construção da minha personagem esteve/está interligada com a concepção e confecção do seu traje de cena, a questão torna-se: como o processo criativo do meu figurino influenciou a construção corporal e energética dela?

Penso nos elementos distintos que estas duas criações (figurino e personagem) possuem. Mesmo assim, eles podem se complementar, visto que, neste caso, um se utilizou do outro como referência. Com essas aproximações e distanciamentos nos seus percursos, podemos dizer que elas trabalham com *materialidades* diferentes para um mesmo fim: a personagem.

Para Ostrower (1987), a materialidade consiste em tudo aquilo que é formado ou transformado dentro de um processo, artístico ou não. No figurino, a materialidade sobre a qual se trabalha é física, são cores, tecidos, texturas, moldes ou peças prontas que se relacionem com a imagem que o espetáculo deseja transmitir ao público, já o ator trabalha com seu corpo, sua voz e sua energia a partir da história da personagem que irá representar.

Segundo Ostrower (1987), a imaginação que guia a criação artística seria “um pensar específico sobre um fazer concreto”, fruto das possibilidades da cada materialidade, pois essas trazem proposições e limitações, sob as quais os processos são guiados.

> Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um

> trabalho e mesmo para se amplia-lo em direções novas. (Ostrower, 1987, p. 32)

A partir dos conceitos de materialidade e imaginação, podemos traçar paralelos entre a criação do figurino de Jenny e a personagem vivida em cena. Pois a materialidade do traje de cena guiou minha imaginação enquanto atriz, despertando caminhos de construção de personagem a partir das limitações e possibilidades dos materiais dos figurinos experimentados. Ao mesmo tempo, a materialidade da atuação guiou também a elaboração do traje, pois esse foi pensado para funcionar no corpo em movimento da atriz e baseou-se no que estava sendo gerado para a personagem durante ensaios.

Em ambos os casos, as materialidades trabalhadas se modificam em prol da criação, fazendo surgir algo novo a partir de elementos existentes, podemos pensar então a respeito da importância da transformação na criação. Cecília Almeida Salles em seu livro "Gesto Inacabado: processo de criação artística" (1998), coloca:

> O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação. (Salles, 1998, p. 89)

Essa característica do processo de criação pode ser entendida também como dar um novo significado a um determinado objeto através da ação do artista. A ressignificação é evidente quando se trata da criação de figurinos a partir de práticas de reutilização e customização de roupas. No caso de *Mahagonny*, várias das peças utilizadas em cena tiveram que ser readaptadas por diversos motivos, e isto é um processo recorrente em diversas produções teatrais onde o figurino é desenvolvido a partir de peças prontas. Parte da prática do figurinista é, então, exercitar a percepção de modo a enxergar as potencialidades de uma peça.

> O processo de composição de um figurino atrai técnicas de customização. A remodelagem das peças deve acontecer para ajustar o tamanho da roupa ao ator, e criar novas possibilidades, cortando uma manga ou costurando um bolso diferente, por exemplo. O tingimento também faz parte da customização. As vezes é possível encontrar a peça de roupa ideal, mas numa cor diferente, neste caso a roupa é tingida no tom desejado. (Vasconcelos, 2016, p. 35)

Mesmo que de forma mais subjetiva, a ressignificação também é presente no trabalho do ator, que compõe um ser fictício a partir da ressignificação de ações, pensamentos, falas, gestos, palavras, melodias, cores, etc. Acionando atalhos que ativam a energia da personagem no seu corpo.

Em A Construção da Personagem (2010), Constatin Stanislavski aborda esta ideia quando Tórtsov demonstra a seus alunos a transformação energética que ocorre em um ator ao propor diferentes caracterizações físicas, como um cerrar de olhos ou uma modulação vocal.

> [...] Tórtsov foi cerrando um olho quase imperceptivelmente, como se um começo de terçol o incomodasse. Ao mesmo tempo arregalou bem o outro olho erguendo a sobrancelha. Tudo se faz de tal modo que mal poderia ser percebido até pelos que estavam mais perto. Entretanto, mesmo essa pequena alteração produzia um estranho efeito. Ele, naturalmente, ainda era Tórtsov, mas estava mudado e a gente já não tinha confiança nele. Sentia-se nele malícia, astúcia, grosseria, qualidades que, todas elas, pouco se relacionavam com seu eu verdadeiro. (Stanislavski, 2010, p. 29)

Ostrower também traz apontamentos pertinentes sobre o caráter intuitivo dos processos criativos. Mesmo que a materialidade seja um condutor da criação através da sua transformação, "o impulso elementar e a força vital para criar provém das áreas ocultas do ser" (1987, p. 55). No entanto, essa ideia não exclui as elaborações, pensamentos e vivências impressas pelo artista na sua obra de forma consciente. Trata-se, portanto, segundo Ostrower, de um processo integrado, em que diferentes elementos se somam na construção de algo a partir de uma materialidade a ser transformada. Neste âmbito, entram características como a percepção de cada artista sobre seu redor, as imagens referenciais que o artista traz do mundo —que são diferentes para cada pessoa de acordo com suas vivências — e a seleção daquilo que é construtivo para o projeto.

> Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo que ele pensa e imagina. Utilizando seu saber, o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções. O consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras; constitui um fator fundamental de elaboração. (Ostrower, 1987, p. 55)

No caso da criação de figurinos, num processo coletivo, a experimentação de trajes e texturas possui características que envolvem diretamente a intuição do ator que vive aquelas roupas. Tocar uma peça de roupa desperta memórias e impulsos únicos para cada ator em experimentação. A atuação por si, já possui uma dimensão intuitiva e subjetiva que através da ação do ator, leva o figurino também para este lugar. Os trajes de cena muitas vezes são colocados numa posição técnica — necessária para que aquelas roupas sustentem grandes movimentações e garantam o conforto dos atores — porém, a partir do momento em que o ator experimenta o traje,

ele passa a ter uma dimensão subjetiva, tanto pelo olhar do ator quanto do encenador.

> É real e irreal. Real porque tem a estrutura técnica da roupa e irreal porque veste o personagem, corpo idealizado, criatura ficcional. É nele que o ator reconhece seu personagem, localizando a tensão que ele provoca na conjugação sensível de seus estímulos. (Cortinhas, 2010, p. 52)

Na criação do traje e da personagem Jenny Smith, elementos como a intuição, a materialidade e a transformação estiveram presentes de formas separadas e entrelaçadas. Existindo, portanto, duas trajetórias particulares convergindo em pontos específicos. Analisarei agora aspectos destas duas criações, priorizando o olhar sobre uma de cada vez, com o objetivo de ampliar as perspectivas existentes

3 CONSTRUINDO FIGURINOS

Me adentro agora no objeto de estudo deste trabalho em específico: o processo de criação de um traje de cena para uma personagem, feito em parte pela própria atriz que a interpreta e como essa feitura influenciou na sua construção corporal, estética e psicológica. Vale mencionar também, que no processo em questão, o figurino surgiu a partir de experimentação com peças de roupa já prontas.

Neste tema, entram muitas discussões que gostaria de ponderar, tais como: quanto da minha personagem surgiu a partir do que seu traje propôs?; participar da criação do traje da minha personagem influenciou na sua construção? Antes de pensarmos nessas questões, é preciso entender a importância dos trajes de cena no teatro, que vem desde sua contribuição no trabalho do ator até seu papel na constituição geral da linguagem do espetáculo, estética e filosoficamente. De início, no teatro ocidental, o figurino tinha como função o ornamento do ator, um adereço estético que não necessariamente contribuía no desenvolver do espetáculo.

> No teatro medieval, a roupa era simplesmente levada da rua para o palco. Até a metade do século XVII, os atores se vestiam da maneira mais suntuosa possível, de modo vistoso e excessivo [...] sem preocupação com a personagem que iriam representar. [...] Os figurinos refletiam a moda contemporânea, em muitos casos, ficavam distantes da realidade histórica das personagens representadas. (Muniz, 2004, p. 21)

A partir do século XX, a cena teatral passa por diversas transformações. Surge a figura do encenador — diferente do diretor de antes, que era tido como um organizador da cena — que possui um olhar e uma concepção próprios para cada espetáculo, a partir de então, cada elemento compositor da cena começa a desenvolver certa autonomia de criação: a cenografia, o trabalho do ator, o figurino , etc. tudo comandado pelo olhar da encenação. O figurino pode assumir, então, um caráter simbólico, pode acrescentar detalhes ou informações importantes sobre as características de determinada personagem, sua vida, sua classe social, seu estado de espírito entre milhares de possibilidades.

> A busca de uma adequação mais profunda do figurino a personagem, analisando seu aspecto psicológico e social, surgiu no teatro naturalista. Nele a mitologia do verdadeiro substitui o verossímil. O figurino torna-se uma roupa, dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama em que aparece. Nesse caso, ele pode, e deve, exibir o seu desgaste, a sua sujeira, falar do status social e da situação real da personagem. (Muniz, 2004, p. 21)

No teatro moderno, o figurino adquire uma dimensão simbólica que dialoga com o que a encenação deseja transmitir e as referências imagéticas do público. O figurinista pode, por exemplo, se utilizar das cores para despertar diferentes sensações. No ocidente, o vermelho pode trazer a sensação de sensualidade ou sangue enquanto o roxo invoca algo místico. As texturas e cortes do figurino também contribuem para a leitura do espetáculo. Logo, os trajes de cena constroem a imagem da encenação, aquilo que é muitas vezes a primeira impressão do público sobre o universo em que serão inseridos, é a apresentação daquele contexto.

> O olho do espectador deve observar tudo o que está depositado no figurino como portador de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação, à atmosfera. (Pavis, 2008, p. 169)

Atualmente, a dimensão imagética e simbólica do figurino é ampliada, é possível quebrar códigos estabelecidos de representação, variar na matéria-prima, de forma que o traje de cena não fica restrito a tecidos ou peças de roupa, entre outras várias possibilidades. Tudo depende do olhar da encenação ou do performer e quais sensações ou pensamentos se buscam despertar nos espectadores da obra.

> Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a "segunda pele do ator" [...] [o figurino] multiplica 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-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e legibilidade. (Pavis, 2008, p.168)

Há vários caminhos para a construção de trajes de cena em um espetáculo: eles podem surgir através das ideias do figurinista sobre a encenação — que neste caso desenvolve um conceito que pode ser executado do zero por profissionais da costura -; também através do olhar do encenador, que busca o auxílio de um figurinista para executá-lo; em outros momentos, a partir do improviso com peças pessoais dos atores ou antigos figurinos; de customizações, costuras, manufaturas, processos coletivos, entre outros.

Assim como os processos criativos no geral, os processos teatrais são muito diversos. Fausto Viana, em seu livro "Figurino e as Renovações Teatrais do século XX" (2010), realiza uma pesquisa sobre a criação de trajes nos espetáculos de grandes encenadores como Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht e Ariane Mnouchkine.

Os figurinos de alguns espetáculos do autor Bertolt Brecht, por exemplo, eram produzidos a partir da concepção do figurinista para só então passar por um processo de envelhecimento, de modo a caracterizar o traje para que se transmitisse a sensação desejada pela encenação no público, o que nesse caso, diria sobre a trajetória daquela personagem e suas lutas.

Um bom exemplo desta forma de criação é o traje do espetáculo *Die Mutter,* encenação de 1932. Em *Die Mutter*, assim como em outras montagens brechtianas, é prezada a objetividade e sobriedade nos trajes, que se propunham a entregar informações necessárias para que o público identificasse a personagem, sua classe e status social. Podemos pensar: se é tão importante que estes trajes pareçam maltrapilhos e gastos, por que não usar trajes já velhos? A resposta pode ser porque a encenação necessitava de um determinado nível de desgaste, que demonstrasse com precisão a jornada daquela personagem e suas dificuldades. Deste modo a feitura do traje, sua utilização e a proposta do espetáculo são elementos que caminham juntos, numa relação de co-influência.

> Pequenos detalhes vão sendo colocados no traje da atriz Helene Weigel, de forma que sua personagem vai mostrando a passagem do tempo e as dificuldades da guerra. [...] De forma geral, os tecidos eram naturais: algodão, linho e lã. Os metais eram como diferenciação de status: os militares, os oficiais, usam metais. O que não impede que eles sejam envelhecidos, porque também precisam contar uma história." (Viana, 2010, p. 209-211)

Outro exemplo a se mencionar são as criações dos espetáculos do Théâtre du Soleil, sob a direção de Ariane Mnouchkine. Neste trecho, Vianna descreve o processo de criação do espetáculo *1789* (1964) :

> O trabalho de criação de cena acontecia desta maneira: Ariane Mnouchkine propunha uma improvisação sobre determinado tema. Os atores trabalhavam livremente, criando, sugerindo, propondo, e depois horas de improvisações eram selecionadas ou descartadas para virarem cenas [...] Um processo que se iniciou, então, foi o da referência visual como parte do processo criativo. Ariane mostrava livro que continham referências históricas para orientar os atores no início da criação. O processo vai se moldando gradualmente na medida em que os atores improvisavam e, surgiam necessidades específicas de cores, formas ou acessórios que vão complementar os trajes que surgiram, então, a partir da criatividade do ator. (Viana, 2010, p. 227-228)

Assim, o ator e suas percepções do trabalho foram essenciais na construção dos trajes daquele espetáculo, isso somado à visão da encenação e a seleção feita do material pelo figurinista. Trata-se, portanto, de uma criação coletiva orientada pela encenadora. Se pensarmos nos elementos presentes nesse tipo de processo, cada parte teria uma função complementar à outra: a direção invoca imagens referênciais como elemento de inspiração e ponto de partida, enquanto o elenco experimenta através de um trabalho intuitivo e todos esses elementos são selecionados a partir da

percepção do figurinista. Este trabalho coletivo influencia diretamente no resultado do espetáculo e também na construção de personagem que cada ator desenvolve, visto que no momento de experimentação, aqueles trajes que estão sendo usados propõem corporeidades, movimentos, gestos, estados emocionais, etc. através de suas características como a cor, a textura, o tamanho, a modelagem e o caimento.

> Eu não acho que se possa dizer que um figurino funcionou, porque a meu ver quem tem que funcionar é o ator, que é quem busca como deve parecer em relação ao todo, inclusive por fora. Os atores procuram por seus figurinos como nós procuramos pelo todo. Eu não acho, portanto, que um figurino seja exterior. Ele é parte do interno. (Mnouchkine apud Viana, 2010, p. 256)

Os trajes de cena podem surgir também a partir da ressignificação de peças de roupa já existentes. Muitos grupos de teatro possuem grandes acervos de trajes de espetáculos anteriores, sendo constantemente reutilizados tanto para experimentação quanto para a utilização em novas montagens. Há também os casos em que esses acervos são construídos com peças de roupas doadas, neste caso, como essas peças não são trajes de cena prontos, muitas vezes necessitam de customizações ou até reformas para entrarem em cena.

Dentro da Universidade Federal da Paraíba, existe o Laboratório Permanente de Figurino, projeto de extensão que conta com um grande acervo de peças doadas por grupos de teatro, estudantes, professores e artistas em geral e que já serviu como base para a criação de trajes de cena de diversas produções. No caso do Laboratório, as peças existentes são aleatórias, desde trajes de cena doados por grupos de teatro até roupas de gala ou roupas do dia-a-dia. Cada grupo que chega no Laboratório para montar seu figurino, se depara com um grande número de possibilidades, sendo assim, muitos trabalham com a dinâmica de experimentação das peças em ensaios, testando como cada peça contribui para o trabalho do ator e para a encenação e de que forma poderiam ser customizadas para funcionarem melhor em cena.

O espetáculo *Mahagonny: a cidade arapuca*, também teve seu figurino construído com peças do LAPEFI. O figurino nasceu destas peças, que estavam presentes desde o primeiro momento de experimentação da montagem. Antes mesmo das personagens serem atribuídas aos atores, a direção indicou que o elenco procurasse no Laboratório, roupas e objetos que eles acreditassem que pudessem contribuir para a cena e a partir dessas peças se desenharam os papéis e a composição visual da encenação.

A orientação era que construíssemos sobreposições de elementos, para que dessa forma, houvesse uma variedade de itens de modo a identificar talvez uma cor, uma peça, uma textura ou qualquer outro elemento que pudesse orientar ou até configurar a composição final da personagem. Françozo (2015) descreve um processo de criação semelhante desenvolvido pelo LUME Teatro, que possui um acervo construído com peças doadas e fica disponível para experimentação durante os retiros de clown e outros cursos. Essas peças podem ser uma ponte para a criação do clown ou configurar o traje final da personagem.

> O guarda-roupa do Lume Teatro é, principalmente no caso do clown, um instrumento de trabalho do ator, em que ele pode ter autonomia na criação do traje de cena, uma vez que para o Lume Teatro o traje do clown tem íntima ligação com a arte de ator. (Françozo, 2015, p. 27)

Percebemos então, tanto no exemplo do Theatre du Soleil quanto no LUME, a relação de intimidade construída entre o ator, a personagem e seu traje, e como essa relação influencia e pode guiar o processo de criação da obra.

Porém, por mais que todos os elementos presentes em um espetáculo tenham sua essencialidade comprovada, eles servem como auxiliares do executor da cena: o ator. Aquele que se utiliza da funcionalidade e proposições do traje, da cenografia, da encenação, da música, etc. para construir os elementos da narrativa — as personagens — de forma concisa, unindo o trabalho externo e interno de atuação.

> A composição interior dos personagens é uma das principais tarefas do ator, com o estofo, algumas vezes, do texto e do encenador. Mas a base da expressão artística teatral está no corpo do ator e consiste em fornecer ao espectador os meios para ver/imaginar o universo dramático [...]. Mas, temos que encontrar uma forma física para a partitura interior do papel, a imagem que contém sua essência. [...] A forma externa explica e ilustra aos espectadores o traçado interior de seu papel no universo do drama. (Cortinhas, 2010, p. 61)

E cada ator vai buscar formas de trazer esta personagem à vista do público em um lugar diferente. Seja a partir da relação externa do seu corpo com os objetos cênicos e o espaço, de um trabalho mental de exploração de emoções, entre várias outras possibilidades. Queremos investigar agora, aquilo que me impulsionou na construção da minha personagem no espetáculo *Mahagonny: a cidade arapuca.*

4 COSTURANDO PERSONAGENS

No início do processo de construção do espetáculo *Mahagonny: a cidade arapuca*, foi pedido que os atores propusessem uma composição criada com peças do acervo do Laboratório Permanente de Figurino para suas personagens e experimentassem a sensação daquele traje no corpo, com o intuito de iniciar a construção do espetáculo. As peças escolhidas eram baseadas na percepção que cada ator tinha até então sobre sua personagem após os primeiros contatos com o texto *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*.

Na primeira experimentação, os atores e atrizes que faziam parte do núcleo de lenhadores do Alasca (Paul Ackerman, Henrique Merg, Jacó Schmidt e Joe, o Lobo do Alasca), trouxeram trajes pesados, casacos, chapéus felpudos e cores escuras que deram um tom de seriedade aos seus papéis, conforme o que haviam percebido nas primeiras leituras. Porém, a partir das proposições dos atores, a diretora Paula Coelho trouxe outro olhar que inverteu completamente a lógica criada inicialmente pelos atores a partir da leitura do texto de Brecht.

Segundo o olhar da diretora, a busca da montagem seria quase agressiva, cômica, sarcástica. A intenção era de que aquelas personagens fossem caricaturas de uma classe de trabalhadores cansada que buscou, na cidade de *Mahagonny*, descanso e recompensa pelos anos de trabalho duro, e pretendia gozar de todos os prazeres que tivessem direito.

> O conteúdo da ópera Mahagonny é o prazer. [...] Deveria se tornar o prazer objeto de uma análise, já que se tinha de tornar a análise um objeto de prazer. O prazer surge, aqui, na sua forma atual e histórica: como mercadoria. (Brecht, 2005, p. 29-30)

As personagens de *Mahagonny* então não precisavam de uma construção pesada de suas jornadas árduas e difíceis vividas por sete longos anos no Alasca, e sim de uma construção escrachada, demonstrando a busca exacerbada por prazer através do dinheiro e as contradições que essas personagens carregam. Pois, em uma linha de construção brechtiana, as contradições existentes no texto e em suas personagens são essenciais para uma dialética teatral, pautada não por um conflito imutável, mas sim por uma condição em que os dois pólos do conflito estão "como que ligados, um supõe o outro, não pode existir sem o outro e vice-versa" (Pallotini, 1989, p. 112). É preciso então, que o ator reconheça e não procure amenizar estas contradições.

> O personagem brechtiano não deve ser avaliado por suas medidas psicológicas ou morais; ele é fruto do mundo em que vive, fruto da sociedade tal como ela é, das relações econômicas e sociais, do seu momento na história. O personagem brechtiano não age por vontade própria livre, é levado a agir por injunções de situação. [...] O personagem é objeto, não sujeito" (Pallotini, 1989, p. 109).

É importante ressaltar também que, no teatro épico brechtiano, elementos como o figurino e a cenografia também podem contribuir para o chamado efeito de distanciamento *(Verfremdungseffekt),* uma elaboração artística de Brecht que busca criar um distanciamento do público com o espetáculo, através da atuação, do texto ou da encenação. De forma que o espectador não se identifique com a obra a ponto de gerar catarse ou emoção, mas sim para que este possa observar o espetáculo de fora, gerando assim um olhar mais sóbrio sobre as situações representadas no palco.

> O efeito de distanciamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica [...] Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho. (Brecht, 1963, p. 42 apud Pavis, 2008 ,p. 106)

Para se buscar esse efeito, é preciso que a imersão do espectador seja quebrada ao longo do espetáculo, sendo através de narrações, projeções dos títulos das cenas, trocas de personagens, música (desde que esta não seja uma expressão dramática da personagem) e, claro, o figurino, que pode destoar da realidade histórica do espetáculo ou utilizar de outros artifícios para sempre lembrar ao espectador que ele está vendo uma peça de teatro, uma representação, mantendo a distância.

> A interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro. Mas não é o ator que precisa fazer tudo, ainda que nada se deva fazer que não esteja com ele relacionado. A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído pelos atores, cenógrafo, maquiladores, encarregados dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam as suas artes para um empreendimento comum, sem renunciar, no entanto, à sua autonomia. (Brecht, 2005, p. 162)

A intenção de *Mahagonny: a cidade arapuca* era buscar uma estética épica brechtiana— já que o texto que a montagem se inspirou foi *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, escrita pelo encenador em 1929 — ou seja, se distanciando do realismo.

Assim, quando a busca do tom da interpretação dos atores foi redirecionada pela diretora — de algo sério, grosseiro e pesado vindo do Alasca para uma interpretação escrachada e sarcástica em busca do prazer —, também mudaram suas proposições de figurino. O interessante é que estas composições passaram a ter mais cores, como o rosa, o verde e o amarelo, dando uma nova energia e uma nova perspectiva sobre aquelas personagens. Essa é uma situação que exemplifica a inter-relação da construção da personagem pelo ator, com os trajes de cena e a concepção da encenação.

Rosângela Cortinhas traz a visão do ator Sérgio Lulkin sobre o figurino "Na composição do personagem, o trabalho se vale de todas as impressões externa e muitas vezes o figurino altera a atitude, o movimento pelo simples fato de oferecer mais volume ou ser mais ajustado ao corpo" (Cortinhas, 2010, p. 52). Marcelo Adams, também ator, coloca o figurino como uma "extensão do corpo do ator" (2010). Sobre ssa relação, Cortinhas ainda coloca:

> Os atores vestidos com a roupa de seus personagens atualizam o seu sentido, servindo como instrumentos de mediação entre o significado e o significante, fornecendo matéria de reflexão. A relação entre um e outro resulta em uma nova realidade simbólica, na qual a razão se exercita.
> Ela é objeto da *experiência, da percepção e da metamorfose.*
> (Cortinhas, 2010, p. 54)

Pensando então no traje de cena como uma possibilidade de elemento condutor do ator em sua construção de personagem, voltamos à situação relatada em *Mahagonny:* a troca de energia das personagens e a reconfiguração de seus trajes.

Desse fato, me surgem as reflexões: O que mudou primeiro, o traje ou a energia da personagem? E as sensações antes e depois da mudança? Os trajes anteriores traziam uma diferença energética para construção dos atores? O que os levou, naquele primeiro momento, a escolher aquelas peças específicas? Como um ator se depara diante de um acervo e identifica, em um punhado de peças aleatórias, algo que lhe desperta o interesse? Tudo vai depender da experimentação, do traje colocado em ação, do que se sente quando se veste.

Stanislavski em seu livro *A Construção da Personagem* (2010), narra o processo de Kóstia, que, intimado a participar de uma mascarada em sua escola de teatro com o professor Tórtsov, é atraído por um fraque puído do acervo do teatro. A imagem do fraque esverdeado e mofado e as sensações fantasmagóricas que ele causou em Kóstia o atormentam por dias enquanto ele segue sem ideias do que representar na mascarada, mesmo buscando em imagens externas, o estudante não consegue identificar que personagem seria o dono daquela peça.

No dia da mascarada, ao vestir o fraque, Kóstia ainda se sente sem inspiração. Até que espalha um creme demaquilante esverdeado em seu rosto, neste momento, ele entende e visualiza quem o estava atormentando. O amarelo, o esverdeado e o cinza se espalham no rosto e nos braços de Kóstia e ele, ao encarar sua imagem, reconhece o dono do fraque mofado. Nesse momento, há

uma mudança energética relatada pelo ator, que cede às proposições do traje que veste, reconfigurando seu corpo ao daquela nova personagem.

> Com a cartola colocada num ângulo um tanto provocante, apercebi-me, de repente, do estilo das minhas calças de talhe inteiro, outrora elegantes e hoje tão usadas e gastas. Fiz com que minhas pernas se adaptassem ao friso que se formara nelas, virando a ponta dos pés bem para dentro. Isto tornou-me as pernas ridículas. [...]Graças a essa posição pouco habitual das minhas pernas, fiquei parecendo mais baixo e o meu andar mudou inteiramente. Por algum motivo, meu corpo todo se inclinou um pouco para o lado direito. [...] pus-me a andar de um lado para o outro na sala, sentindo todas as partes do meu corpo, feições, linhas faciais assumirem suas devidas posições e se estabelecerem. Depois de percorrer a sala duas ou três vezes com passo incerto, desigual, olhei no espelho e não me reconheci. Desde a última vez que me olhara, uma nova transformação ocorrera. (Stanislavski, 2010, p. 35-36)

No processo de criação de Kóstia, existem muitos elementos semelhantes aos experienciados por mim no processo de construção da personagem e do figurino de Jenny. No caso de Kóstia, as sensações trazidas pelo fraque eram insuficientes, mesmo ao vesti-lo, a imagem vista no espelho não correspondia às sensações que ele tinha. Apenas quando a imagem vista se alterou que ele pôde reconhecer o dono do fraque.

Trata-se, no entanto, de um processo pessoal de cada ator, identificar a sensação que a peça traz e identificar em seu corpo o que falta na composição criada e o que aquela composição criada propõe.

É interessante que Kóstia tenha encontrado um personagem tão pessoal como o Crítico— que, segundo ele, é quem poda seu potencial artístico — em uma peça de roupa de um acervo teatral. Podemos pensar então, como o traje evoca características e corporeidades muito específicas de cada pessoa, trata-se de uma relação construída entre a peça e o corpo. Uma peça de roupa que funciona para determinado ator pode não funcionar para a mesma personagem vivida por um ator diferente. Por isso, a experimentação e a vivência com o traje é uma parte importante no processo de construção de personagem de diversos atores.

No caso da construção de Jenny, a imagem da personagem era algo constantemente buscado e isso tinha relação direta com o desenvolvimento do seu figurino. A cada proposição de traje para a personagem, eu me sentia no ímpeto de estruturá-lo mentalmente e passar a ideia para o papel. Neste momento, minha preocupação não girava em torno de descobrir como fazer a roupa, propor cortes ou soluções possíveis, ao desenhar um croqui atrás do outro para Jenny, entendi que fazia aquilo de modo a me ver como ela, a visualizar sua imagem, entender o que aquela imagem trazia.

> O figurino materializa o personagem e privilegia a sua silhueta em todas as suas proporções. O corpo do ator é transformado em imagem, lugar originário do sensível. Toda imagem produz efeitos, para quem as recebe e para quem a produz. [...] Mesmo sendo a camada mais superficial do personagem, ela faz parte da camada subjetiva na construção das muitas pontes entre códigos expressivos da atuação. E esta imagem é o produto final obtido pelo ator, pelo diretor e pelo figurinista em trabalho de criação. (Cortinhas, 2016, p. 19)

Marília Pêra, atriz, descreve para Roseane Muniz (2004) um processo semelhante de criação de personagem a partir da imagem criada com o figurino e adereços:

> Tenho um vício, um hábito, uma mania, que acho que vem do meu tempo de dança: imagino o cabelo, a maquiagem, a pele, o gestual, o pé, a roupa, o sentar, o andar… tudo faz parte da composição da minha personagem. Enquanto não encontro o desenho da mulher que vou interpretar, não chego no interior dela. (Muniz, 2004. p. 47)

Depois que eu transmitia a imagem criada em minha mente para o papel, em croquis, imediatamente meu foco se tornavam as peças de roupa disponíveis para experimentação. Buscava no acervo aquela que mais se aproximasse do que fora visualizado por mim, principalmente em relação à modelagem (para a construção da silhueta) e textura. Como os croquis e ideias de trajes eram feitos a partir de peças disponíveis no LAPEFI, eu tinha que completar a ideia que ainda não havia sido confeccionada com peças semelhantes encontradas no acervo, que me auxiliassem a reconstruir a imagem que havia feito de Jenny em imaginação. Michael Chekhov fala sobre o processo de imaginação e a incorporação de imagens como treinamento para o estímulo da imaginação do ator.

> Aí começa sua colaboração com a imagem. Você orienta e constrói sua personagem fazendo novas perguntas, ordenando- lhe que mostre diferentes variações de possíveis modos de atuar , de acordo com seu gosto (ou com a interpretação dada à personagem pelo diretor). A imagem muda sobre seu olhar indagador, transforma-se repetidas vezes, até que, gradualmente (ou subitamente), você se sente satisfeito com ela. A partir deste instante, sentirá suas emoções estimuladas e o desejo de interpretar o papel acende-se em você! (Chekhov, 2010, p. 29)

No caso de Jenny, essas imagens criadas guiaram a construção da personagem ao longo de

todo processo, e, como estas imagens correspondiam à proposição do seu traje, a cada mudança de proposta de indumentária, um novo referencial imagético da personagem se criava para mim, referencial esse que eu investigava e buscava trazer para o corpo. Quando essa referência se alterava para uma nova proposta, a maior parte daquilo que eu havia construído para o referencial anterior permanecia - de acordo também com o que a experimentação física me permitia manter - desta forma, criou-se um processo cumulativo surgido a partir de referências imagéticas criadas pela atriz e pelo figurinista e orientado pela direção do espetáculo.

Ao longo do processo, foram se somando texturas e cores a essas imagens, incluídas num momento em que reuni todas as possibilidades que me despertassem a memória de Jenny a partir do que pude encontrar no LAPEFI. A maioria do material encontrado foi descartado para a produção do traje, mas permaneceram no meu imaginário como referências de Jenny Smith.

5 VAMOS PARA *MAHAGONNY*

O espetáculo *Mahagonny: a cidade arapuca* foi desenvolvido a partir de leituras e experimentações coletivas da ópera "Ascensão e Queda da Cidade de *Mahagonny*", de Bertolt Brecht (1929). Este texto faz parte da tentativa de Brecht de desenvolver o conceito de *ópera épica*, que vai de encontro com a ópera tradicional:

> Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny não é, porém, uma peça teatral e, sim, uma "song"-ópera, e isso coloca a questão de como Brecht vê a ópera, que tipo de ópera ele privilegia, pelo fato de ser dirigida como um mero passatempo, uma diversão sem consequências. [...] Deixando-se envolver pela magia desse mundo irreal, este [o espectador] se aliena de seu mundo real; identificando-se com o "herói", atinge a catarse, sai mais aliviado, mas sem ter aprendido coisa alguma. [...] Ele [Brecht] não quer que o espectador se identifique com a ação mostrada no palco e, sim, se distancie, para que possa se posicionar em relação a ela. Em sua ópera que chama de "épica", palavra, música e representação são elementos autônomos que têm por função levar o espectador a refletir, a pensar no inusitado da ação que se desenrola no palco."(Röhl, 1995, p. 129)

Mahagonny: a cidade arapuca, no entanto, trata-se de um espetáculo de teatro, embora o elemento da música seja presente ao longo da encenação, o modelo de ópera não foi utilizado como referência. A linguagem da peça se configura como uma busca do teatro épico descrito por Brecht, que tem a intenção de provocar estranhamento e reflexão crítica nos espectadores.

Durante a construção do espetáculo, o figurino esteve presente desde o primeiro momento. Como os atores tinham acesso a um acervo de roupas variadas, a orientação era que cada um buscasse peças que construíssem a imagem da sua personagem. Dessa forma, propuseram uma composição para determinada personagem e experimentaram a sensação daquele traje no corpo: quais movimentos e possibilidades ele traz, que andar ele induz, qual a forma que ele dá à personagem, etc.

Após as primeiras leituras do texto de Brecht, o grupo entrou em contato com algumas referências imagéticas buscadas pela direção, como o visual e atmosfera do musical *Cabaret* (1966), ambientado nos anos 1930. Porém, *Cabaret* é ambientado na Europa, enquanto *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* se passa nos Estados Unidos. Outro fato importante e determinante na busca da visualidade foi a época que escolhemos para ambientar o espetáculo, que seria a mesma em que esse foi publicado: 1929, ano da Grande Depressão. A partir de tais fatores e das roupas que tínhamos disponíveis, iniciamos um contato inicial com propostas estéticas e personagens.

A encenação orientou ao elenco que trouxesse, totalmente caracterizado, uma cena da personagem que gostaria de assumir, em uma espécie de mascarada*,* semelhante àquela narrada por Kóstia em A Construção do Personagem (2010). Este foi o primeiro contato com a minha

personagem, Jenny Smith, líder das garotas de programa de *Mahagonny* e que posteriormente se envolveria com o personagem Paul Ackerman.

No meu processo de criação de Jenny Smith, logo no primeiro contato, mergulhei nas peças mais óbvias que pude pensar para uma prostituta nos anos 1930: corsets, saias, saltos altos etc. Peças que acentuassem uma característica "feminina", que colocassem aquele corpo como objeto de consumo, pois minha primeira leitura da personagem era de que ela representaria a mulher colocada como mercadoria (para o homem), pois em Mahagonny, tudo é mercadoria, ela também traria esse aspecto. Porém, senti que era preciso analisar as críticas do espetáculo profundamente, reconhecendo as contradições trazidas na personagem e texto, para a colocá-las de forma assertiva em cena, de modo que uma tentativa de crítica não se tornasse, na verdade, um reforço daquilo que é criticado.

Figura 1 e 2 - Croqui da primeira proposta de traje para Jenny e proposta feita com as roupas do LAPEFI

Percebi então, que todo meu processo estava pendendo para o reforço. Em cena, em experimentação com aquelas roupas, a Jenny que me vinha era vazia, pura representação de algo que nem eu mesma concordava. Além das roupas apertadas que não me vestiam bem e limitavam as movimentações. Da mesma forma que sentia meu corpo e minha representação limitada, a imaginação também limitada e dificuldade de pensar em algo que destoasse dessa primeira visão de Jenny.

A orientação da direção foi buscar algo além, outra proposta de visualidade para Jenny que não fosse tão óbvia. Nesse momento de estagnação criativa, procurei um norte que ampliasse as minhas opções, esse norte foi a cor. Busquei então referências no Laboratório Permanente de Figurino. Nesse primeiro momento não me guiava por referências imagéticas externas, apenas a referência do musical *Cabaret* e a referência física que o acervo do LAPEFI me apresentava, desta

forma, eu precisava encontrar peças que me coubessem e que fugissem da ideia do vermelho, das transparências ou qualquer coisa que entregasse a sensualidade de cara.

Foi um processo intuitivo, de experimentação, tentativa e erro, principalmente porque naquele momento eu não tinha uma imagem referencial externa do que buscava, apenas minha bagagem de conhecimento visual, eu não havia feito pesquisas aprofundadas a respeito da minha personagem, apenas do contexto histórico do texto de Brecht. Mas o que me interessava profundamente era a imagem da personagem. Buscava construir aquela imagem em minha mente para traduzir isso no meu corpo. Assim como Kóstia buscava incessantemente a correspondência da personagem pertencente àquele fraque mofado, eu fazia o caminho inverso, buscava a correspondência imagética da personagem que já conhecia.

Além disso, minha busca passava pela fisicalidade. Em um determinado momento da construção do espetáculo, bem no início, a direção orientou que cada ator trouxesse três objetos referentes à sua personagem para auxiliar na construção, neste momento, senti muita dificuldade de imaginar um objeto que Jenny pudesse interagir. Na época, o objeto que escolhi para a personagem foi o sapato que eu estava utilizando na primeira proposição de traje, um salto vermelho.

É interessante que o objeto que escolhi tenha sido justamente uma parte do traje, pois, olhando do ponto de vista do processo na totalidade, posso analisar que naquele momento eu estava descobrindo aquele traje e descobrindo Jenny através dele (mesmo que a descoberta fosse a de que ele não serviria), portanto, ao invés de focar minha atenção para outro elemento externo — outro objeto, por exemplo — decidi experimentar diferentes formas de utilizar o traje para descobrir se ele funcionava ou não. Logo, desde o início, a busca por Jenny passava pela criação da sua imagem através dos croquis, mas também pela materialização daquelas imagens, por experimentá-las no corpo, em cena. Por isso procurar em um acervo de peças já prontas era propício, o processo de escolha se baseava na imagem que meu corpo formava com aquelas roupas mas também na textura do tecido de cada uma delas, seu caimento, as possibilidades de movimento, a silhueta formada. Jenny estava surgindo de fora para dentro.

Deste processo surgiu minha segunda proposta para Jenny, inspirada em dançarinas de cancã do Velho Oeste, visto que a construção da cidade de *Mahagonny* era no deserto dos Estados Unidos, com uma composição amarela de blusa, saia e calção.

Figuras 3 e 4 - croquis da segunda proposta de traje para a persongem Jenny Smith.

Na construção desse traje, busquei quebrar o padrão do vermelho com os tons de amarelo e laranja que trazem uma sensação de calor, mas também de alegria e movimento. Outra coisa que busquei nessa proposta foi a sobreposição. A indicação da direção era de que buscássemos compor um traje com o maior número de peças possíveis, desta forma, os trajes poderiam nos propor movimentações de cena (tirar o casaco, mexer no chapéu, colocar a mão no bolso do colete…), construir camadas para as personagens, de forma que um figurino tornasse outro apenas com a retirada de uma sobreposição. Um traje com sobreposição possui mais possibilidades do que pode funcionar em cena ou não: se um ator propõe um traje com uma calça, colete, cinto, camisa, gravata e paletó, pode ser que de todas essas peças, apenas o colete funcione, e isso também faz parte do processo de seleção e descarte na criação.

Com esse traje, eu pretendia criar opções de movimentação de cena que a roupa poderia me proporcionar. Este figurino era composto de um sutiã, uma blusa, uma saia envelopada e um calção, além de botas e meia.

Porém, esta proposta também não funcionou, pois o traje se deslocava da imagem que a encenação e o grupo estavam criando para os personagens e o espetáculo na totalidade. A busca por Jenny continuou, fortemente conectada com a busca pelo traje de cena da personagem. Nesse momento, estávamos tendo dificuldades em encontrar no LAPEFI peças que traduzissem o que buscávamos para a personagem, algo que fugisse do óbvio e trouxesse a referência imagética dos trajes femininos das décadas de 1920 – 1930.

Porém, tendo em mente que *Mahagonny: a cidade arapuca* é inspirado em uma ópera brechtiana, o grupo pretendia manter a característica do distanciamento na encenação, sendo assim, os trajes e as construções das personagens não necessitavam de uma verdade histórica ou uma construção psicológica individual, era mais importante que a construção imagética da caracterização de Jenny trouxesse informações sobre sua classe social e seu status na pequena sociedade de *Mahagonny*, onde tudo é permitido, contanto que se tenha dinheiro.

Meu processo de reflexão passa então a ser sobre a função de Jenny em *Mahagonny*, buscando algo que me transmitisse a sensualidade e o afeto que a personagem traz à peça, mas não esquecendo de que até o afeto é mercadoria em *Mahagonny*. Logo, por mais que ele fosse colocado em questão no espetáculo, não era a intenção romantizá-lo. Por isso, esses trajes poderiam trazer a ideia do dinheiro, da riqueza e da valorização daquilo que é caro, pois em *Mahagonny*, nada vale mais do que o dinheiro. O valor do indivíduo está no seu poder aquisitivo, comunicado através de sua aparência, logo, seu traje. Mesmo que estes não correspondam ao real poder aquisitivo da personagem.

> Mahagonny é, enfim, uma cidade típica do nosso tempo, bem a gosto de Brecht, semelhante à Chicago de *Na selva das cidades* ou à Londres de *Ópera dos três vinténs.* Por ocasião da estreia da ópera, em 1930, Thodor Adorno escreveu o seguinte: "...; em Mahagonny o mundo burguês é desmascarado como absurdo, .. Esse absurdo é real e não simbólico. O sistema capitalista, com sua ordem, sua justiça, sua ética, é visto como uma anarquia; nós próprios vivemos em Mahagonny, onde tudo é permitido, a não ser uma única coisa: não ter dinheiro." (Röhl, 1995. p.128)

Decidimos então partir de outro referencial para o traje de Jenny, a cor. A direção visualizava algo entre o rosa e o champagne para a personagem. A partir deste momento, passei a me guiar por uma paleta de cores. Reuni tudo que pude encontrar no LAPEFI que fosse nesses tons. Construindo uma espécie de painel imagético de texturas e cores, havia tecidos, rendas, malhas, blusas e vestidos. O painel imagético é um recurso utilizado por figurinistas, diretores e atores, é um espaço onde é reunido todo tipo de material e referência imagética para que o artista

possa visualizar as possibilidades juntas e buscar inspiração de criação a partir dessas referências expostas.

Figura 5 - tecidos utilizados como referência para a construção do traje de Jenny Smith.

Quando tive contato com estas cores, texturas e caimentos, uma nova Jenny foi surgindo. Não se limitando a uma simbologia do sexo no espetáculo, mas também representava o amor e possuía sua própria história, personalidade, ambições e frustrações:

Meus senhores, mamãe dizia
Que eu ia acabar mal
O teu fim é o necrotério
A sarjeta ou o tribunal
É, isso é fácil dizer
Mas comigo não vai acontecer
Não vou acabar no lixo
Vocês vão ver o que eu vou ser
O homem não é bicho. (Brecht, 2004, p. 147-148)

Ao me deparar com uma gama de tons e texturas, se tornou mais fácil enxergar as possibilidades de construção da imagem de Jenny naquelas peças. Em uma das buscas por inspiração no acervo do Laboratório Permanente de Figurino, encontrei um corset branco bordado com flores que me cabia, a partir de então, passei a usá-lo nos ensaios. Porém, por mais que a peça me permitisse uma boa movimentação e uma boa silhueta para Jenny, a cor ainda me incomodava, pois era demasiado branco, trazendo a imagem de um vestido de noiva.

Guilherme Peres, o figurinista do projeto, trouxe como elemento um tecido crepe rosa, com transparência e de caimento leve, que serviria para compor um vestido para a personagem.

Figura 6 - Croqui da proposta de Guilherme Peres para Jenny Smith

GUILHERME PERES (2020)

A partir destes dois elementos — o corset e o tecido — surgiu uma nova ideia: juntar os dois em um vestido para Jenny que modelaria sua cintura na parte de cima — como os espartilhos e corsets presentes na bélle époque francesa — e se estenderia até o quadril, com uma saia reta de cintura baixa, característica dos vestidos femininos das décadas de 1920 e início de 1930.

Figura 7 - corset branco utilizado com tecido rosa encontrado no LAPEFI.

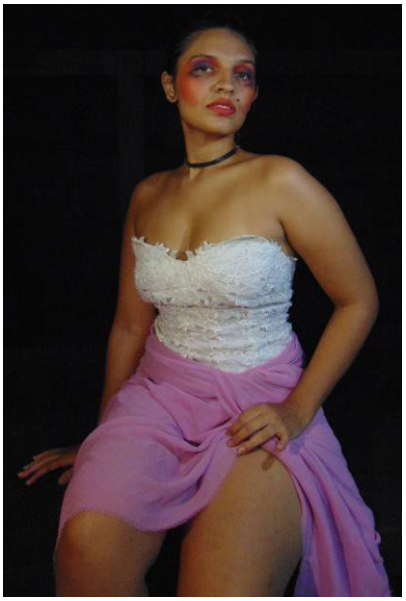


Figura 8 - croqui do traje de Jenny Smith com o corset e a proposta de saia.

Desta forma chega a ideia final para o traje de Jenny, porém ainda havia a questão da cor. Por isso, o corpete que antes era branco, dando uma ideia de vestido de noiva, foi tingido de rosa - que passou a ser a cor marcante da personagem.

Figuras 9 e 10 - Corset tingido de rosa e tecido crepe encontrado no Laboratório Permanente de Figurino.

Todo esse processo para encontrar as cores, a textura, o volume, o corte e a movimentação do traje de cena de Jenny partiu de uma investigação de peças prontas, embora a saia tenha sido confeccionada por mim a partir do tecido encontrado no Laboratório Permanente de Figurino, esta também sofreu alterações depois de pronta.

Durante todo o processo de construção da encenação e da personagem, foram utilizadas diversas peças de roupa até chegar a uma que funcionava: o corset branco.

Quando o corset foi definido como ponto de partida, passei a utilizá-lo em todos os ensaios com uma saia preta (que não era a saia final, mas trazia a sensação da saia que existiria posteriormente). Esta peça passa então a ter a energia necessária para que Jenny entre em cena. Ao chegar no ensaio e substituir minhas próprias roupas pelas da personagem, sentia que havia uma mudança energética traduzida em minha interpretação em cena.

Porém, há uma quebra no processo devido à pandemia de covid-19. Em 2020, assim que iniciamos a confecção da saia de Jenny, *Mahagonny: a cidade arapuca* foi interrompida pelo decreto da quarentena, só retornando em 2022. Nessa retomada, o grupo teve que revisitar diversos pontos do espetáculo por diversos motivos: saída de atores, chegada de atores novos, mudanças de olhar (afinal ninguém continuou o mesmo após dois anos de pandemia), mudanças físicas, etc.

Da mesma forma, meu olhar como atriz e figurinista sobre Jenny também mudou. Minhas percepções nestes dois ofícios também são diferentes. Neste hiato de 2 anos, busquei aprender a costurar para compreender melhor o campo dos trajes de cena e aprimorei os estudos tanto na área de figurino como na área de atuação. Então, quando retornei ao espetáculo, o projeto de traje para Jenny estava pela metade, eu tinha os cortes da saia e o corset tingido, porém sem zíper. Pedindo conselhos à minha professora de costura, desenvolvemos um novo projeto para o traje de Jenny, utilizando os tecidos que já tinha, mas readaptando o corte da saia. Passei então a trabalhar a construção do traje como exercício de costura.

Assim, quando adaptei o corset, ele já começou a ser usado em ensaios, onde eu experimento se as costuras que fiz são seguras e funcionam em cena. Dessa forma, a utilização do traje influencia na sua feitura como sua feitura influencia na cena. O processo de criação de Jenny e de seu traje iniciam uma nova fase.

Nesse momento, percebo a intimidade que desenvolvo com o traje, por ser algo que eu mesma estou fazendo, costurando e descosturando linha por linha. Como sou uma costureira iniciante, esse processo envolve muita tentativa e erro.

É interessante também analisar a relação da técnica da costura com a dinâmica lúdica do teatro. Enquanto na costura busca-se, muitas vezes, um acabamento discreto e uma peça composta e bem finalizada, um espetáculo como *Mahagonny* requer vestes com texturas que componham a imagem geral daqueles personagens, algo gasto, usado e com um acabamento seguro para funcionar em cena, mas não necessariamente precisa ser belo ou discreto.

Desta forma, eu adquiro conhecimentos do universo da costura e agrego eles à criação do figurino para teatro com suas particularidades e nuances, agregando na minha atividade como atriz-figurinista.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a construção de Jenny Smith é analisar a trajetória de uma atriz que produz o próprio figurino. Torna-se, portanto, uma reflexão sobre minha formação enquanto artista e como as diferentes práticas que exerço se relacionam.

Para buscar compreender este processo, pesquisei sobre a dimensão do figurino e sua importância no contexto do teatro e do trabalho do ator. As roupas trajadas em cena são, muitas vezes, a primeira impressão que o público tem do universo apresentado em um espetáculo, e, ao longo deste, estes mesmos trajes tornam-se significativos quando relacionados com a narrativa em curso. Porém, sob o olhar que proponho neste trabalho, o figurino não se trata de um elemento adicional ou complementar à narrativa, e sim, parte essencial no trabalho do agente da cena, o ator.

Ao longo da minha pesquisa, pude identificar pontos de relação íntima entre meus processos de construção de um traje e a construção de uma personagem. A imagem, por exemplo, se mostra como um ponto de partida possível para a criação. A princípio, Jenny possuía uma forma quando a li nos textos de Brecht e, ao longo da pesquisa para criação de seu traje, outras formas e possibilidades surgiram nos moldes ou nas cores propostos para ela.

Assim, cada nova proposta para o traje da personagem necessitava, para mim, de materialização. Precisava existir, se colocar em circunstância, para poder ser traduzida no meu corpo durante os ensaios. Dessa necessidade surgiram os croquis, como uma tentativa de visualização da imagem que os trajes construíam para Jenny, e a partir destas imagens, as impressões que eu tinha da personagem se tornavam vivas, possibilitando minha relação com elas, de forma que elas despertavam em mim sensações e ideias relativas a Jenny.

Identifico também a importância da presença do figurino desde a gênese de uma montagem teatral no meu processo como atriz. A diferença energética que existe entre um ensaio com peças dos figurinos das personagens e um ensaio sem essas peças é grande. Utilizar e experimentar diferentes peças de roupas durante os ensaios me permitiram, além de enxergar a personagem em mim, explorar a fisicalidade que aquelas peças propunham, como um jeito de andar, uma postura ou até uma relação direta com o traje, o movimentando, segurando, arrumando etc. tornando o figurino um objeto vivo em cena.

A partir do meu interesse no desenvolvimento do traje de Jenny, busquei desenvolver habilidades em costura. E me deparo com uma atividade minuciosa e complicada, tal qual a construção de uma personagem. Além da necessidade de conhecer as texturas, os tecidos, materiais e suas linguagens (tal qual uma atriz precisa conhecer seu corpo, sua voz, suas possibilidades e as diferentes linguagens teatrais para desenvolver seu trabalho), existe também o fator da tentativa e do erro.

Desenvolver um traje passa por experimentar uma cor e ver que ela não funciona, provar uma peça e ela não caber no seu corpo, desenhar inúmeros croquis até que se entenda a dinâmica da roupa, explorar tecidos e texturas que dialoguem com a linguagem e ainda, em sua feitura, lidar com costuras e descosturas, recortes e reordenações. Trata-se de uma caminhada não linear, de constantes descobertas. Mesmo quando uma peça é finalizada, ela apresentará possibilidades de novas construções e novos usos, como o corset branco encontrado no LAPEFI, que estava supostamente pronto, até ser ressignificado, tingido e transformado para a cena.

O trabalho do ator também é permeado pela tentativa e erro. Podemos construir uma motivação interna para a personagem que, em cena, não faça sentido. Podemos experimentar corporeidades que não nos despertam o estado da personagem. A criação do ator é intrinsecamente conectada com a experimentação, assim, ele pode ampliar seu repertório corporal em cena que se mantém em constante transformação, conectado com as vivências e amadurecimento do ator.

Experimentar transitar em duas criações simultâneas, me leva a enxergar a dimensão artesanal do trabalho de atriz e a dimensão subjetiva do desenvolvimento de um traje.

A construção de Jenny envolveu um processo de colheita de referências imagéticas e de sensações costuradas no meu corpo, num processo intuitivo de combinações, com o objetivo de encontrar elementos que despertassem uma mudança de energia. Quando finalizei a proposta da saia para Jenny que eu havia costurado, por mais que o processo tivesse sido complexo e longo e eu tivesse construído uma intimidade com peça, ao vesti-la, ela não me transmitiu a imagem que eu tinha de Jenny, da mesma forma sua energia não veio. A partir deste momento, percebi também a dimensão subjetiva do trabalho técnico da costura, a necessidade de desconstruir aquela peça, adaptá-la ao universo do teatro, dinamizá-la, customizá-la, dar-lhe outro tipo de energia. Pois o resultado atingido até então pode ser pertinente para o uso na vida cotidiana, porém não é funcional no palco. Da mesma forma como ocorreu com o corset, que existia de um jeito, mas só passou a ser traje de cena de Jenny quando foi modificado.

A criação de Jenny e seu traje ainda está em andamento, não será possível analisar o funcionamento do traje em cena nas apresentações, portanto, as análises que discorro neste trabalho dizem respeito a minha formação enquanto artista e a importância do figurino no meu ofício de atriz. Procurei, a partir de Jenny, entender pontos de aproximação na criação de um traje de cena com a criação da personagem. Como se dá um processo em que a atriz desenvolve o figurino de sua personagem e, a partir destas análises, pude enxergar características diferentes nos dois aspectos e pontos em que estes se complementam, além de identificar a relação íntima que construí com meu traje por tê-lo produzido e como isso altera meu olhar sobre o figurino e sua importância energética na prática da atuação.

REFERÊNCIAS

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. v. 3.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CORTINHAS, R. **Figurino:** um objeto sensível na produção do personagem. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2010.

FRANÇOZO, Laura de Campos. **Lume teatro**: trajes de cena e processo de criação. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.27.2015.tde-13112015-101124. Acesso em: 2021-10-20.

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

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia:** construção de personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação.** Petrópolis: Vozes. 1987.

RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. Ascensão e queda da cidade de Mahagonny: uma ópera épica. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 127-134, 1995.

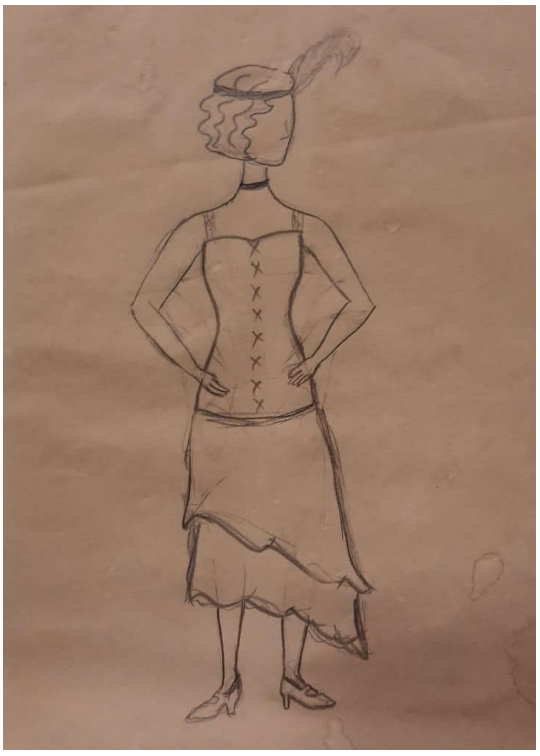
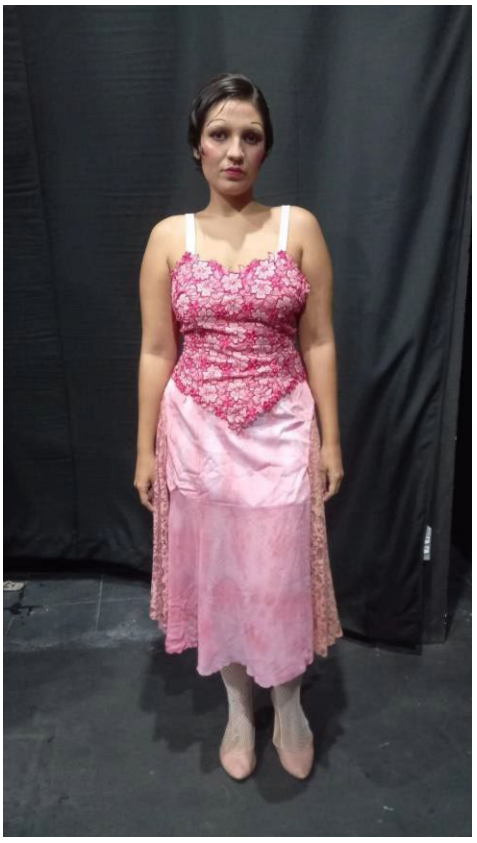
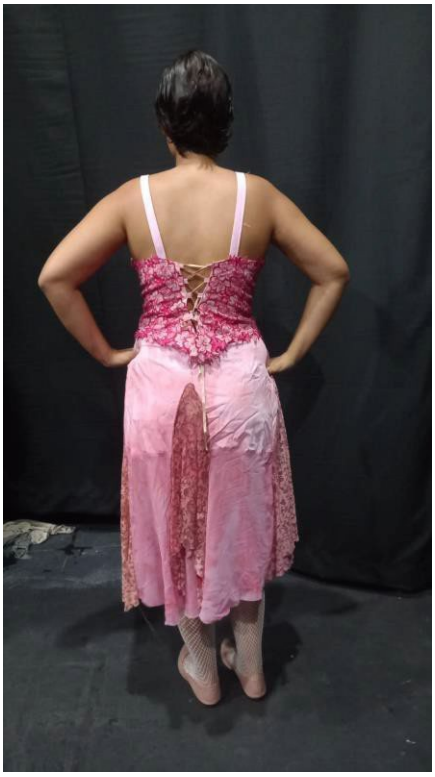
SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

STANISLAVSKI, K. **A Construção da Personagem.** 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VASCONCELOS, Tainá Macedo. **Laboratório de figurinos**: uma experiência criativa em sala de aula. 2016. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Mestrado Profissional em Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

VIANA, F. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

APÊNDICE A - CROQUIS



APÊNDICE B - TRAJE FINAL DE JENNY SMITH.