

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

RAFAEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

**ARQUITETURA DO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FIGURINO NO
CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS**

MANAUS

2019

RAFAEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

ARQUITETURA DO CORPO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FIGURINO NO
CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, como nota final para a obtenção do título de Bacharel em Dança sob a orientação do Profa. Dra. Yara Costa dos Santos Passos.

MANAUS

2019

RAFAEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

Arquitetura do Corpo: Processo de criação de figurino no Corpo de Dança do Amazonas

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, ____ de dezembro 2019.

Nota Final = ____

Banca Examinadora

Orientadora Prof.^a Dr.^a Yara Costa dos Santos Passos

Prof.^a Ma. Rayssa Oliveira e Silva

Prof.^a Ma. Carmem Lúcia Meira Arce

A Deus e à minha querida avó.

AGRADECIMENTOS

A Deus por realizar meus sonhos e pelas bênçãos que me proporcionou.

À minha querida avó, Joaquina Ribeiro, que foi a primeira em me apoiar nas decisões da vida profissional e artística e por me enxergar a arte dentro de mim sem se esforçar.

À minha mãe, Rose Ribeiro, pelo amor, paciência e educação.

Ao meu pai, Edgar Albuquerque, por aceitar minhas decisões e me indicar caminhos seguros.

Aos meus irmãos, Bianca e Edgar por todo amor que recebo e Rafaela por ser minha confidente e gostar das minhas múltiplas personas.

Às minhas tias Rosas por aflorarem meus pensamentos e perfumarem meus dias.

Aos meus amigos que muitas vezes me ajudaram e me ouviram, incansavelmente (ou não), confabular sobre minhas ideias.

À minha orientadora, Yara Costa, pela doçura, paciência e nobreza ao me mostrar que é possível ser artista mesmo com todas as dificuldades. Por também acreditar em mim e no meu trabalho quando muitos não puderam.

Ao Diretor Artístico do Corpo de Dança do Amazonas, Getúlio Lima, seu assistente, Branco Souza, à estagiária e minha amiga Bárbara Aranha e a todos os bailarinos.

Ao corpo docente do Curso de Dança da Universidade do Amazonas por todo conhecimento compartilhado e pela árdua missão em nos formar artistas. Vocês são incríveis.

À secretária do Curso de Dança, Hiasmin Lopes, pela competência, paciência e entusiasmo em auxiliar seus acadêmicos.

A você que está lendo nosso trabalho, na biblioteca, em casa, no ônibus. Obrigado pelo interesse, espero que ele o sirva bem.

A Ele sejam dadas honra e glória para todo o sempre.

(Efésios 4:6)

RESUMO

Este estudo teve como objetivo descrever o processo criativo para a produção de figurino no Corpo de Dança do Amazonas, especificamente para o espetáculo “Arquitetura do Corpo”, do coreógrafo Josias Galindo, que traz ao debate questões sobre o corpo humano em relação às roupas que o vestem e o nu na sociedade contemporânea. Tendo como base principal as referências Ingham (1992) e Covey (1992). Os dados foram coletados através de documentos e observação para serem analisados e relacionados com pesquisas acadêmicas já publicadas. Como resultado, percebemos que, por mais que o processo de criação de figurinos não seja cristalizado, as etapas do processo de criação do vestuário na obra coreográfica “Arquitetura do Corpo” não são incomuns em relação a processos da mesma natureza, tendo em vista que o mesmo se relaciona proporcionalmente ao processo proposto de Ingham e Covey.

Palavras-chave: Processo de criação, elementos cênicos, figurino, dança.

ABSTRACT

This work aimed to describe the creative process for the production of costumes in the Amazonas Dance Company, specifically for the presentation “Architecture of the Body” by choreographer Josias Galindo, which brings to the debate questions about the human body in relation to the clothes that wear it and the nude in contemporary society. Based on INGHAM (1992) and COVEY (1992). Data were collected through documents and observation to be analyzed and related to published academic research. As a result we can realize that as much as the costume design process is not crystallized, the stages of the costume creation process in the choreographic work “Architecture of the Body” are not uncommon in relation to processes of the same nature since it is proportionally related to the proposed process of Ingham and Covey.

Keywords: Creative process, scenes elements, costume, dance.

SUMÁRIO

RESUMO	10
INTRODUÇÃO	15
CAP. 1 – TALHANDO	17
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	17
1.1 ELEMENTOS CÊNICOS NA DANÇA.....	17
1.2 O FIGURINO	18
1.3 O FIGURINO NA DANÇA	19
1.4 O FIGURINISTA	23
1.5 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO	25
1.6 BREVE TRAJETÓRIA DO CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS	29
1.6.1 CRIAÇÕES DO CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS.....	32
CAP. 2 – COSTURANDO	36
2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	36
2.1 DA ABORDAGEM E OBJETIVO METODOLÓGICO	36
2.2 DOS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS	36
2.3 DOS INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS.....	37
2.4 DO LOCAL DE COLETA	37
2.5 FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO “ARQUITETURA DO CORPO”	37
CAP. 3 – DANÇANDO	38
3. ANÁLISE DE DADOS	38
3.1 FIGURINO PARA O ESPETÁCULO “ARQUITETURA DO CORPO”	38
3.2 A CONCEPÇÃO	39
3.3 A CONFECÇÃO.....	41
3.4 O FIGURINO EM CENA	42
3.5 RELAÇÕES ENTRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE FIGURINO	43

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	47
ANEXO A	49
ANEXO B	51

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Espetáculo “Homem de La Mancha”, em São Paulo. João Caldas. ____	17
FIGURA 2. Pintura de atores gregos em crateras. Museu Arqueológico Nacional, Nápolis. Itália. _____	19
FIGURA 3. Pintura de festa dionisíaca em vaso. Local não identificado. _____	19
FIGURA 4. Figurino desenhado para Luís XIV, o Rei Sol, no balé “La Nuit”. _____	20
FIGURA 5. Figurino clássico para balé após a fase da corte. _____	20
FIGURA 6. Icônico figurino de dança moderna de Martha Graham. Foto de Barbara Morgan. Galeria Bruce Silverstein, Nova York. _____	21
FIGURA 7. Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas, no espetáculo “Plutão, já foi planeta”, no Teatro Amazonas. _____	23
FIGURA 8. Figurinista Maurício Carneiro trabalhando. _____	24
FIGURA 9. Croqui de figurino de Maurício Carneiro para o filme “Harry Potter e as relíquias da morte – parte 1”. _____	25
FIGURA 10. Croqui de vestuário masculino. _____	27
FIGURA 11. Croqui de vestuário feminino. _____	27
FIGURA 12. Croqui da personagem Odete, para o filme “Cisne Negro”. _____	29
FIGURA 13. Joffre Santos. _____	30
FIGURA 14. Ivonice Satie. _____	30
FIGURA 15. Monique Andrade. _____	30
FIGURA 16. Getúlio Lima. _____	30
FIGURA 17. Folder do Projeto Funarte na Cidade. Turnê Brasília e Caxias do Sul_	32
FIGURA 18. Cena do espetáculo “Sagração da Primavera”. _____	33
FIGURA 19. Cena do espetáculo “Sagração da Primavera”. _____	33

FIGURA 20. Cena do espetáculo “Grito Verde”, _____	34
FIGURA 21. Cena do espetáculo “Milongas”, de Monique Andrade. _____	35
FIGURA 22. Cena do espetáculo “Cabanagem”, de Mário Nascimento. _____	35
FIGURA 23. Molde de calça usado para o figurino. _____	39
FIGURA 24. Modelo de calça saruel sugerido para o figurino _____	39
FIGURA 25. Molde de camisa usado para o figurino. _____	40
FIGURA 26. Cena do ensaio “Arquitetura do Corpo”. _____	41
FIGURA 27. Cena de “Arquitetura do Corpo” _____	42
FIGURA 28. Folder de divulgação de “Arquitetura do Corpo”. _____	42
FIGURA 29. Cena de “Arquitetura do Corpo”. _____	43

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Relação de processos de figurinos_____43

LISTA DE ABREVIATURAS

BECDA – Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas

CDA – Corpo de Dança do Amazonas

CTP – Central Técnica de Produção

LAOCS – Liceu de Artes e Ofício Claudio Santoro

SEC – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas

TA – Teatro Amazonas

INTRODUÇÃO

Muitos dos espetáculos de dança são compostos por vários elementos cênicos, isso para dar ao expectador determinada experiência de acordo com o que é exibido, além de incluir o objetivo do trabalho cênico, que pode narrar uma história, por exemplo. O figurino é um desses elementos que integram a cena da dança, e que auxiliam na fidelidade do personagem, no tempo e local em que a história é contada e o caráter cênico pretendido para a mesma (PULS et al., 2010).

O processo criativo de figurinos é o método que se usa para a construção de roupas e acessórios a serem usados na cena de um espetáculo, programa de TV, cinema, entre outros espaços cênicos, e normalmente é composto por fases importantes.

O foco deste estudo foi descrever como ocorre o processo de criação de figurino do espetáculo *Arquitetura do Corpo*, do coreógrafo carioca Josias Galindo criado para o CDA - Corpo de Dança do Amazonas, investigando como esse processo se relaciona com outras concepções de figurino da mesma natureza e a partir dessa descrição colaborar com os registros e produção acadêmica sobre a companhia.

O interesse nesse foco de estudo iniciou na disciplina Elementos Cênicos e a percepção da necessidade de produção acadêmica sobre o assunto no Curso de Bacharelado em Dança. Paralelo a esse desejo, há o Corpo de Dança do Amazonas, fundado pelo Governo do Estado do Amazonas em 1998, com diversas produções artísticas, potencializando e difundindo a cultura do Estado (LIMA, 2013).

Notou-se, ainda na fase projetiva deste estudo, que há pouquíssimos registros e trabalhos acadêmicos acerca da companhia, que tem mais de vinte anos e faz parte da história da dança do Amazonas.

A pesquisa teve questões motivadoras a serem respondidas: como se dá o processo de concepção e criação do elemento figurino para o Corpo de Dança do Amazonas? e como o figurinista concebe em sua particularidade um ou mais figurinos?

Para obter as respostas, foram necessários acessos a arquivos e anotações da companhia e a observação à montagem do espetáculo, além de documentos, textos

e entrevista do assistente de direção, Branco Souza, que exerceu a função de figurinista na montagem estudada.

Este estudo está estruturado, metaforicamente, em três capítulos, intitulados: 'Talhando....', 'Costurando...', 'Dançando...', servindo como prefácio à fundamentação teórica, procedimentos metodológicos e análise dos dados coletados, respectivamente. Este último com três seções: a concepção, que resume o antes; a confecção, que resume o durante, e o figurino em cena que resume o após no que diz respeito ao processo de criação. As análises tiveram como base as referências Ingham (1992) e Covey (1992), que tratam especificamente sobre o figurino nas artes.



CAP. 1 – TALHANDO...



Para costureiras e figurinistas, ‘talhar’ é marcar, cortar e moldar os tecidos que, juntos, formarão o figurino ou uma peça dele. Neste capítulo, talharemos partes importantes para esta pesquisa como: “elementos cênicos da dança”, “o figurino”, “o figurino na dança”, e ainda uma “breve trajetória do Corpo de Dança do Amazonas”, que juntos estruturam este trabalho e seu resultado.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 ELEMENTOS CÊNICOS NA DANÇA

Para um espetáculo de dança ser realizado são necessários elementos que integram a cena. Maquiagem, iluminação, cenário, trilha sonora e figurino (figura 1) são alguns dos itens que dialogam entre si para que a apresentação seja concretizada, porém, não depende somente disso, os elementos devem estar em harmonia para alcance do sucesso desejado. (PULS et al., 2010).



FIGURA 1. Espetáculo “Home de La Mancha”, no Teatro Alfaia, São Paulo, 2014. Foto de João Caldas.
Fonte: vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr

Segundo Silva (2007), esses elementos são importantes, pois, definem espaço e tempo da ação a ser realizada em cena, conseqüentemente, estabelecem relação entre o palco e a plateia. Tendo a ação sido empregada, cada item cênico também ganha seu próprio significado não deixando de enfatizar a ação.

1.2 O FIGURINO

O figurino é a junção de indumentárias, peças de roupas e acessórios que compõe uma produção cênica nos diversos seguimentos artísticos como TV, teatro, cinema e dança. Geralmente são concebidos pelos profissionais figurinistas para serem usados por bailarinos, atores ou cantores e trazerem o personagem idealizado à vida.

Os primeiros espetáculos com uso de figurinos são datados já na Grécia Antiga, onde as festas dionisíacas (figura 3) eram o palco para as manifestações da elite grega da época. O vestuário já se fazia presente por divergir das roupas dos espectadores, ainda que em poucos aspectos, no caso das túnicas, eram aumentadas e adicionadas uma espécie de capa além de máscaras facetadas conforme Costa:

Além de procissões, cânticos e festejos eram encenados cantos líricos e fatos comuns do cotidiano da sociedade, que depois iriam evoluir para enredos fictícios e contemporâneos divididos em dois gêneros: tragédia e comédia. As peças eram encenadas em teatros e havia preocupação com o cenário, que, geralmente, representava a fachada de um palácio ou templo, e com o figurino utilizado, que consistia na indumentária utilizada na época, aliadas a objetos cênicos como as máscaras (2010, p. 81).

O figurino também cria relação com o público e o convida para o tempo histórico em que a narrativa ou a obra apresentada esteja se passando além de auxiliar na composição do personagem, na contextualização do enredo e na plasticidade do espetáculo (COSTA, 2010).

Também é possível que o figurino encoraje o bailarino a se apossar das características do personagem, uma vez que vestido, o intérprete pode se sentir confiante de trazer o personagem à tona. Para Cortinhas (2010, p. 19) “o figurino materializa o personagem e privilegia sua silhueta em todas as suas proporções. O corpo do ator é transformado em *imagem*, lugar imaginário do sensível”.

Atualmente a indumentária cênica é tão importante quanto os outros elementos constituintes da cena, tendo profissionais e centros exclusivos para a sua produção nas artes cênicas.

1.3 O FIGURINO NA DANÇA

Apesar da dança ser registrada como antecessora ao teatro, enquanto manifestação humana, “os primeiros registros históricos do uso de um figurino em um ‘espetáculo’ foi no teatro enquanto se consolidava na civilização grega” (figura 2) (COSTA, 2010, p. 80). Os trajes usados em uma época anterior, como o Egito Antigo, por exemplo, são considerados como trajes comuns àqueles que vivenciaram o mesmo período, divergindo da idealização de um personagem.

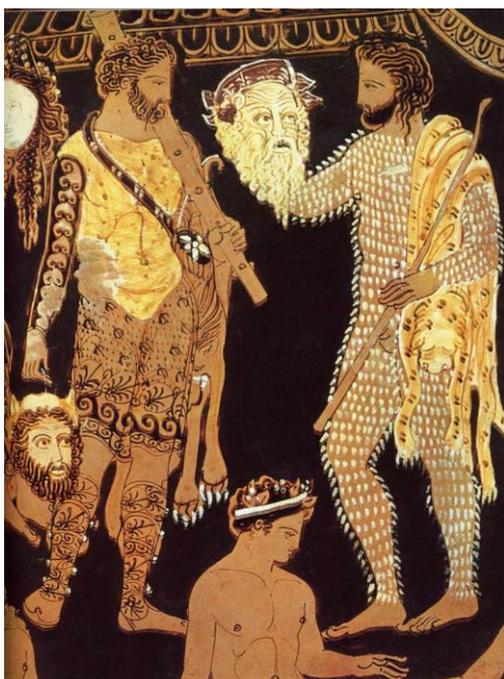


FIGURA 2. Pintura de atores gregos em crateras. Museu Arqueológico Nacional, Nápolis. Itália. Fonte: theclassicslibrary.com/event/scott-scullion-to-speak-on-gods-in-greek-drama/

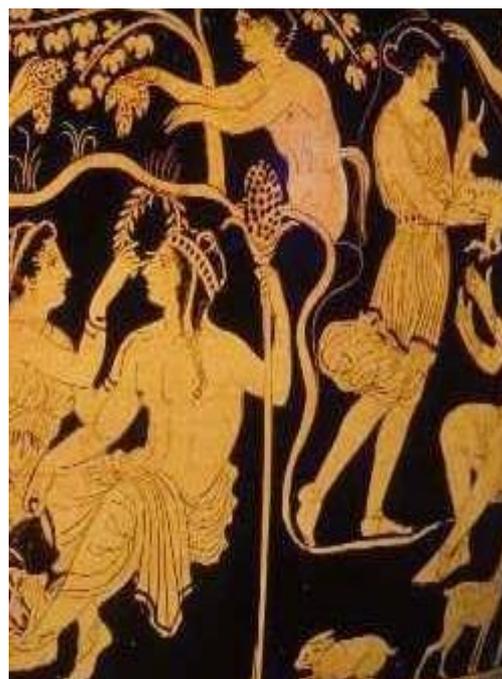


FIGURA 3. Pintura de festa dionisíaca em vaso. Local não identificado. Fonte: 16teatro16.weebly.com/

Na dança, o figurino ganha sua importância na Idade Média, quando o balé clássico era uma atividade genuinamente elitista. Segundo Schneider (2013, p.130),

“tratava-se de um tipo de encenação que contava histórias de grandes feitos de maneira teatral, para o entretenimento das cortes italianas”. A importância com o figurino se dava pela preocupação em agradar a corte e também impressionar os demais mostrando poder e extravagância (figuras 4 e 5), conforme Caminada (1999) apud Schneider (2013) “[...] ele surgiu e foi encenado com a finalidade de não só entreter a corte, mas para mostrar a essa mesma corte e aos países estrangeiros a força da realeza e o poder econômico da França”.

Também por causa da dança, o figurino começa a ser pensado com cuidado, levando em conta não só questões do personagem, mas também o bem-estar físico, no que tange os limites do intérprete:

A criação de um figurino deve levar em conta não somente questões estéticas, mas também percepções físicas, como qualquer processo de construção de objetos para o ser humano. Se este limite entre estética e ergonomia existe nas roupas do dia a dia, há de se relacionar a ergonomia aos processos criativos do ballet, onde a dança exige do corpo dos bailarinos o seu limite máximo (SCHNEIDER, 2013, p. 134).

O conforto também é pensado na hora da produção de uma indumentária de modo que o intérprete se sinta bem no momento da apresentação, já que a concentração é fundamental para a realização de uma coreografia e um figurino que incomoda pode desconcentrar quem o esteja usando.



FIGURA 4. Figurino desenhado para Luís XIV, o Rei Sol, no balé “La Nuit”, 1653. Fonte: asvidasdanca.blogspot.com/2014/08/au-la-ballet-na-corte-do-rei-sol-luis-xiv.html



FIGURA 5. Figurino desenhado para Luís XIV, por Henri de Gissey (1654). Fonte: pinterest.com/pin/30399366209603320/?lp=true

Os itens mais frequentes que compunham e adornavam o vestuário nesse período eram as sapatilhas, malhas justas, espartilhos, saias de tule e perucas (ainda na fase inicial do balé). Entre os séculos XIX e XX, as novas tendências artísticas também influenciaram na produção dos figurinos para a dança. O modernismo (figura 6), consagrado na Europa, impactou não somente o jeito de fazer dança, mas em tudo que a cercava. Conforme Baril (apud VIEIRA, 2015, p. 99):

A dança moderna também rompe com questões relacionadas ao figurino, abandonando espartilhos, sapatilhas de ponta, dando espaço ao surgimento de um vestuário leve, sob influência da vestimenta grega, com pés no chão, fazendo novas proposições estéticas. No século XX, a modernidade instaurou um novo vocabulário estético, junto a criação de um sistema de dança, que refletiu o pensamento moderno, agregando elementos que unem o corpo às forças da natureza, colocando os pés no chão, valorizam a beleza e a perfeição das formas, a relação com a gravidade, movimentos de atraso, repulsão, resistências e não resistências.



FIGURA 6: Icônico figurino de dança moderna de Martha Graham. Foto de Barbara Morgan. Galeria Bruce Silverstein, Nova York. Fonte: amazon.com/Martha-Graham-Letter-World-Kick/dp/B07VYN64G5

Na contemporaneidade, o figurino também sofreu alterações de acordo com as tendências, talvez mais forte que as vezes anteriores. A característica desta etapa é

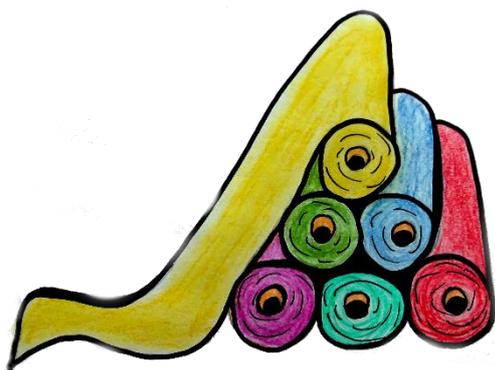
reconhecida pela influência do mundo externo e de como ele afeta a quem dança. Rordrigues (2009) afirma que:

a dança contemporânea é fortemente ligada à vida cotidiana e marcada com intercâmbios de várias outras áreas. Por isso, estudar a fundo a dança contemporânea é também compreender o que está ao seu redor, o contexto em que ela se insere o espírito do seu tempo (2009, p. 67).

A dança contemporânea também dialoga com as mudanças no mundo artístico, e tece relações com técnicas que não surgem da dança. Isso reflete questões como o discurso da liberdade – comum na contemporaneidade – e da valorização do corpo que dança. Conforme Rordrigues:

Essa expressiva mudança demonstrou o quanto a moda esteve suscetível aos fenômenos artísticos, principalmente às inovações da dança. As interseções entre figurino e moda se confundem num misto de bailarinos, artistas, costureiros e espectadores. Na dança contemporânea essa mudança é mais drástica. Os corpos libertam-se totalmente de qualquer armação que possa os limitar, o corpo é celebrado e por muitas vezes aparece nu (2009, p. 87).

Até aqui nota-se a dinâmica e acompanhamento das características do vestuário (figura 7) conforme as mudanças em nosso mundo, podendo ser ele o mediador para essas variações, seguindo o pensamento de Rordrigues, afirmando que,



[...] a indumentária cênica da dança acompanha os padrões da época em que acontece, assim como o local também pode influenciar. Para o estudo dessa questão, a relação corpo-roupa na sociedade é fundamental, ou seja, a forma como essa relação acontece nas ruas reflete na interação dentro do teatro entre o bailarino e seu figurino. (2009, p. 85).



FIGURA 7. Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas, no espetáculo “Plutão, já foi planeta”, no Teatro Amazonas, 2017. Foto: Ruth Jucá. Fonte: [noticias.band.uol.com.br/cidades/amazonas/noticias/100000870845/bale-experimental-estrea-peca-plutao-\(ja-foi-planeta\)-na-terca.html](https://noticias.band.uol.com.br/cidades/amazonas/noticias/100000870845/bale-experimental-estrea-peca-plutao-(ja-foi-planeta)-na-terca.html)

Na cena contemporânea é possível que o meio externo tenha bastante peso nas concepções de elementos cênicos para as produções artísticas oferecendo características à dança contemporânea, dependendo da proposta, pode instigar o intérprete no processo de construção de seu personagem.

1.4 O FIGURINISTA

O figurinista tem o papel essencial no processo criativo de um figurino. Na maioria das vezes:

O figurinista é o profissional responsável pela criação e confecção deste elemento cênico. É aquele que cria, de acordo com o espetáculo, as roupas que serão usadas pelos atores em cena, definindo a modelagem, os tecidos e aviamentos necessários para compor a visualidade da peça [...] (VASCONCELOS, 2015, p. 2).

A formação do figurinista também é levada em conta em companhias e grupos de dança, por ser ele o idealizador dos trajes e acessórios dos mais diversos personagens. É por esse motivo que o figurinista deve estar atento a praticamente tudo o que está em sua volta, ser um admirador da história e bastante criativo, além de noções básicas de corte e costura (figura 8):

Um figurinista precisa ter conhecimentos diversos que irão auxiliar no seu trabalho. Saber as características de cada tecido, do corte, modelagem, história da indumentária, e etc. é essencial para o profissional poder construir o figurino da melhor forma possível (COSTA, 2010, p. 86).



FIGURA 8. Figurinista Maurício Carneiro trabalhando. Foto: Fernando Filho. Fonte: g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/01/figurinista-brasileiro-revela-bastidores-de-harry-potter.html

Diferente do estilista, o profissional figurinista não cria tendências de moda intencionalmente, apesar de ser possível que isso aconteça. A divergência nas profissões se dá principalmente pelo fato de o estilista criar trajes que influenciem no comportamento das pessoas e o figurinista criar trajes que influenciem características de personagens (figura 9). Na sua fala, Rodrigues afirma que o figurinista:

Vai ainda mais fundo – veste uma individualidade. Sua função é, por meio da roupa, deixar absolutamente claro o tipo de personalidade. O figurinista não tem a função e nem a intenção de inventar moda, mas de servir-se da moda

existente para compor o personagem. Como ele mexe com identidade, pode acontecer o inesperado: a roupa criada para representar aquela personagem única e específica acaba virando moda no mundo todo [...] (2009, p. 86).



FIGURA 9. Croqui de figurino de Maurício Carneiro para o filme “Harry Potter e as relíquias da morte – parte 1”. Montagem/arquivo de Maurício Carneiro. Fonte: g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/01/figurinista-brasileiro-revela-bastidores-de-harry-potter.html

São muitas as responsabilidades do figurinista, entretanto, vale ressaltar que todas companhias e grupos possuem recursos para manter um profissional. Em muitos trabalhos é possível encontrar o coreógrafo, diretor ou assistentes de direção assumindo esse papel, todavia, isso não despotencializa a produção. Dependendo da proposta e dos recursos para trabalhar, esses profissionais podem muito bem garantir o elemento vestuário para cena a ser produzida.

1.5 PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO

Resumidamente, o figurino “é uma roupa que tem a estrutura técnica da manufatura; é feito de tecidos, cortes, linhas, agulhas, pregas e franzidos [...]”

(CORTINHAS, 2010, p. 51). O processo de criação não tem uma ordem definida, mas geralmente, a primeira etapa na criação de um figurino é a concepção, onde o figurinista tem alguns pontos de partida para realizar essa tarefa, como a pesquisa histórica do enredo da coreografia. A integração com os outros profissionais é fundamental para que não haja ruídos no processo criativo, tornando-se assim, em alguns casos, um processo colaborativo – apesar de ser possível a não integração.

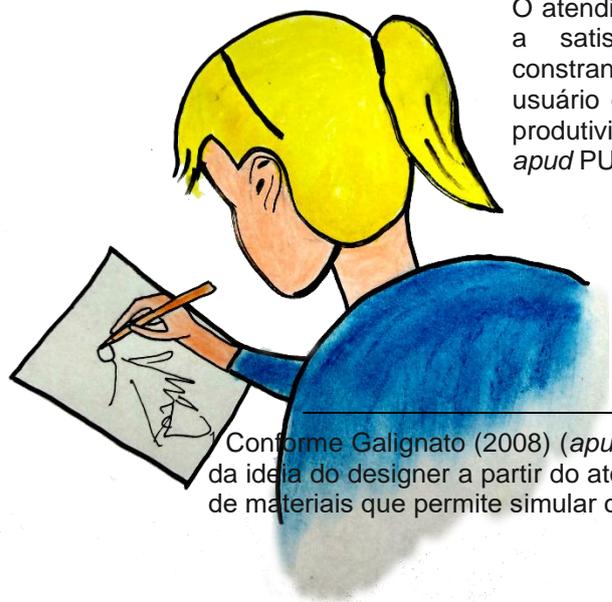
Frequentemente, esses profissionais são coreógrafos, *maitres* de dança, cenógrafos e diretores. Tendo em mãos os resultados das pesquisas, consultas aos profissionais das outras áreas, acesso a textos que subsidiem a sua coreografia e acesso aos ensaios, o figurinista tem informações para sua concepção e daí começa a rabiscar os primeiros *croquis*¹.

Após a concepção, representada no croqui, o figurinista apresenta ao diretor para possíveis alterações, já que é a direção, comumente, responsável pela harmonia estética do trabalho a ser montado, portanto,

O processo de criação do figurinista deve estar pautado no que a direção do espetáculo projetou, pois, a obra é a junção dos diversos elementos, então cada tipo de apresentação pode possuir uma linguagem, de acordo, com cada proposta (PULS et al., 2010, p. 4).

É nessa fase de representação que o figurinista faz as alterações, caso solicitadas pela direção, e se atenta as questões de conforto e mobilidade.

O atendimento aos requisitos ergonômicos possibilita maximizar o conforto, a satisfação e o bem-estar, garantir a segurança, minimizar constrangimentos, custos humanos e carga cognitiva, psíquica e física do usuário e otimizar o desempenho da tarefa, o rendimento do trabalho e a produtividade do sistema homem-máquina. (MORAES; MONT'ALVÃO, 2003 *apud* PULS et al., 2010, p. 6).



¹ Conforme Galignato (2008) (*apud* BONADIO 2010, p. 1), *croqui* (figura 9) é a “representação gráfica da ideia do designer a partir do ato de desenhar e espaço para estudo da combinação de cores e uso de materiais que permite simular coordenações e combinações”.

Quando a proposta final de croqui (figuras 10 e 11) é aprovada pelo figurinista e direção, o esboço está pronto para ser materializado, iniciando a etapa de confecção do figurino. Dependendo da quantidade de bailarinos da companhia ou grupo de dança, o figurinista pode ter em sua equipe, costureiras que dão vida ao esboço. Já materializado, a indumentária pode então ser pela primeira vez experimentada pelos bailarinos e usados em ensaios, o chamado ‘teste de figurino’, com o profissional figurinista acompanhando. Caso sejam encontrados problemas de mobilidade, conforto ou insegurança, a peça retorna para a confecção para possíveis ajustes. Caso não haja problemas durante os primeiros ensaios, a peça cênica está pronta para ser usada e auxiliar no objetivo da cena.

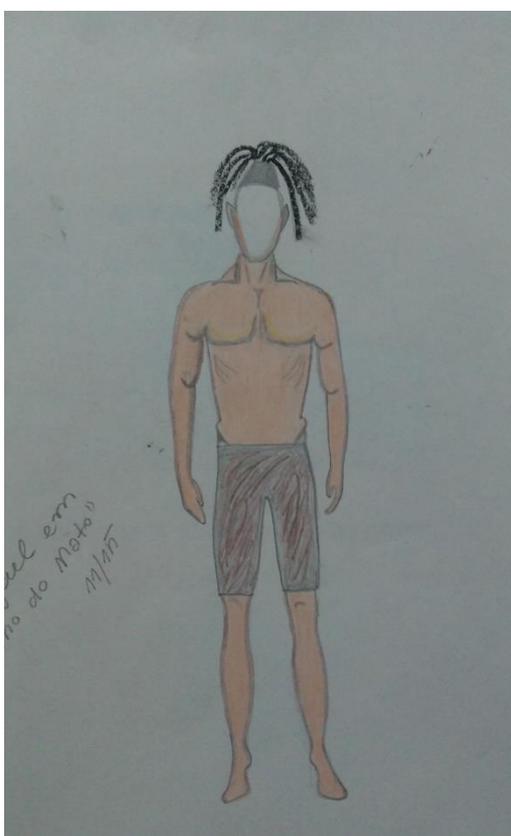


FIGURA 10. Croqui de vestuário masculino. Fonte: Arquivo do autor, 2016.



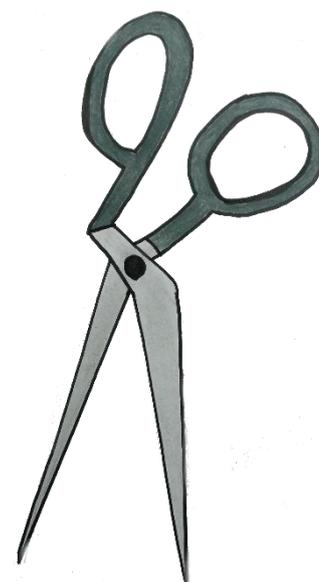
FIGURA 11. Croqui de vestuário feminino. Fonte: Arquivo do autor, 2016.

Essas etapas parecem ser fáceis, mas os profissionais envolvidos precisam estar atentos, para que o objetivo do espetáculo seja alcançado, principalmente quando a companhia dispõe de um profissional que cuide disso. Para o êxito desse trabalho:

O figurinista deve ser habilidoso no controle do impacto, do efeito dramático e da psicologia dos signos, bem como saber destacar os acontecimentos da narração. O profissional precisa ser um bom conhecedor da história da moda, da construção do vestuário, além de ser capaz de reconhecer e descrever a psicologia do personagem por meio da roupa, de ter um olhar aguçado para cor e forma, de ser hábil de passar para o papel a sua ideia e ter a capacidade de trabalhar em equipe, de comunicar-se bem com ela e de encorajá-la a dar o seu melhor (HOLT, 2001 *apud* PERITO; RECH; S/D, p. 7).

Por mais que o processo não tenha um molde a seguir, alguns profissionais têm seu próprio esquema para essa tarefa, como essa estrutura sugerida por Ingham e Covey (1992 *apud* IGLECIO e ITALIANO, sd, p. 7):

1. Leitura do texto
2. Análise do texto e criação da tabela de ação
3. Discussões iniciais com o diretor
4. Pesquisa do figurino
5. Desenhos preliminares
6. Apresentação e discussão com o diretor
7. Finalização do desenho



Essa sugestão resume as etapas envolvendo pesquisa e leitura antecipando a fase do *croqui*, que por sua vez, também têm suas próprias particularidades na hora de serem feitos, variando de profissional para profissional. No figurino feito para o filme “Cisne Negro” (2010), a figurinista Kate Mulleavy registra sua concepção para a personagem Odile (figura 12), contendo seu estilo e identidade presente no desenho. Geralmente os artistas da área reconhecem um ao desenho do outro somente por esses detalhes de estilo, algo parecido com profissionais das artes visuais.



FIGURA 12. Croqui da personagem Odete, para o filme “Cisne Negro” (2010), por Kate Mulleavy. Fonte: cinemaemcena.cartacapital.com.br/coluna/ler/577/cisne-negro

Os meios para a produção de uma indumentária cênica são os mais diversos, e cada profissional tem seu método de trabalho. O que todos eles têm em comum são suas estruturas de produção e o interesse de remeter um tempo e espaço na cena.

1.6 BREVE TRAJETÓRIA DO CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS

Criado em 1998, pelo Governo do Estado Amazonas, o Corpo de Dança do Amazonas (CDA) é uma companhia de dança estatal mantida para a difusão e produção artística na capital amazonense, Manaus. A companhia possui em seu repertório mais de 50 espetáculos. O CDA possui vínculo com a Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas – SEC – e foi criado no período de revitalização dos corpos artísticos do Teatro Amazonas, conforme Lima (2013).

Segundo Lima (2013) três direções artísticas já passaram pela companhia: Joffre Santos² (figura 13) estreou a direção do CDA em 1998 e ficou na posição até 2002, dando lugar a Ivonice Satie³ (figura 14), que foi a via direta entre o CDA e o cenário da dança nacional, e permaneceu até 2006. No ano seguinte seus assistentes



FIGURA 13. Joffre Santos, no Ideal Clube. Acervo de Eduardo Amaral. 2001.



FIGURA 14. Ivonice Satie em 1999. Foto Maurilo Clarel, Agência Estado.



FIGURA 15. Monique Andrade, no Ideal Clube. Arquivo CDA. 2001.



FIGURA 16. Getúlio Lima. Arquivo CDA. 2012.

² Joffre Santos é bailarino, coreógrafo e professor de balé. Passou por grandes companhias nacionais como Ballet Stagium e Ballet Ópera Paulista. Atualmente mora na Bahia e leciona dança clássica como professor convidado no Ballet Teatro Castro Alves.

³ Ivonice Satie foi bailarina, professora e coreógrafa com experiência nacional e internacional. Foi coreógrafa convidada do San Francisco Ballet e Jeune Ballet de France. Ivonice foi a primeira a impulsionar o CDA para o cenário da dança no Brasil e no exterior.

Monique Andrade⁴ (figura 15) e Getúlio Lima⁵ (figura 16) ocuparam a direção da companhia estendendo o trabalho já iniciado por Satie.

O grupo iniciou suas atividades no Centro de Artes Chaminé, passando posteriormente pelo Centro de Artes e Ofícios Claudio Santoro e Teatro da Instalação. De início, o objetivo do Governo do Estado, na época, era promover os festivais anuais idealizados pela gestão da SEC, como o Festival Amazonas de Ópera, a qual era esperado que o CDA contribuísse com a produção deste festival (LIMA, 2013).

Por se tratar de uma companhia estatal, o CDA mantém relação aberta com profissionais de outros estados, com outras companhias e com a sociedade. Essa relação traça linhas que visam o surgimento de novos artistas e a elevação do seguimento dança enquanto expressão artística, Lima enfatiza:

[...] observamos que as direções artísticas tentaram estendê-las para a comunidade da dança em Manaus, criando ações de intercâmbio com os professores e coreógrafos convidados para trabalhar com a companhia. Estes intercâmbios se traduzem em palestras, workshops, mostra de vídeo, entre outras atividades, direcionadas para estudantes e profissionais de dança. Isso demonstra certa preocupação em fomentar a dança e potencializar novos artistas para esta linguagem (2013, p. 58).

Em sua primeira audição, em março de 1998, foram selecionados vinte e cinco bailarinos entre oitenta e cinco candidatos (LIMA, 2013) e desde lá a companhia foi ganhando notoriedade no cenário da dança nacional ao longo dos anos. Sete meses seguintes, o CDA estreou suas primeiras produções no palco do Teatro Amazonas, Lima relembra:



Em 15 de novembro de 1998, quase oito meses após a audição e seis meses após o início dos trabalhos, o grupo apresentou no Teatro Amazonas, seus espetáculos de estreia. Na primeira parte da noite, a companhia apresentou “Sagração da Primavera”, adaptação da obra de Nijinsky por Ivo Karagueorguiev e, na segunda parte, o grupo apresentou “Xamã”, de Joffre Santos, balé criado especialmente para a apresentação inaugural. (2013, p. 84).

⁴ Monique Andrade estudou dança clássica com José Rezende e Arnaldo Peduto. Antes de assumir a direção do CDA foi maitre de ballet e assistente de coreografia. Atualmente é diretora artística do Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas.

⁵ Getúlio Lima é graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Amazonas, pós-graduado em Treinamento Desportivo e mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Bailarino, professor e assistente de coreografia, é o atual diretor artístico do Corpo de Dança do Amazonas e professor do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas.

Em 1999, o CDA realizou sua primeira turnê, contemplada pelo Projeto Funarte na Cidade, nas cidades de Brasília e Caxias do Sul (figura 17), com o espetáculo “Puracy”, de Joffre Santos. A companhia se firmou no estado, durante anos apresentou seus trabalhos em diversos estados do Brasil, e em 2005, sua primeira apresentação internacional, sob direção de Ivonice Satie, a segunda diretora artística do CDA:

[...] era muito conhecida no Brasil, o que facilitou a projeção da companhia em nível nacional. Na sua gestão, o grupo realizou diversas turnês, fazendo apresentações em diversos lugares brasileiros e, até internacionais. Pois, foi com ela que o grupo fez sua primeira apresentação internacional, quando participou do Ano do Brasil na França, em 2005, com o espetáculo “Grito Verde”, de 2004, coreografado por ela mesma. (LIMA, 2013, p. 94)

A companhia não possui coreógrafo residente, e, desde a sua criação, faz convites a coreógrafos para integrar o seu repertório (LIMA, 2013, p.104). Dentre suas coreografias estão os trabalhos da segunda e terceira direção. Com quase vinte anos de criação, o CDA continua sendo dirigido por Getúlio Lima, que estende o legado das direções anteriores e mantêm questões como o relacionamento com a sociedade ativos até hoje.

1.6.1 CRIAÇÕES DO CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS

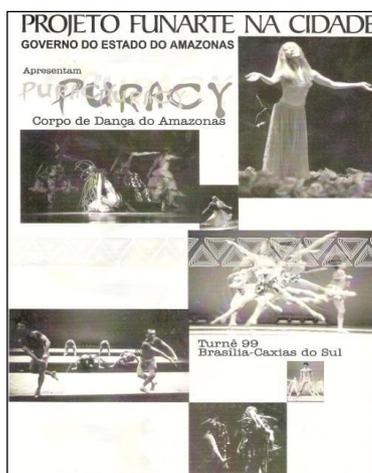


FIGURA 17. Folder do Projeto Funarte na Cidade. Turnê Brasília e Caxias do Sul. Fonte: Arquivo CDA.

Conforme Lima (2013), as obras que integraram na primeira direção (Joffre Santos, 1998-2002) dialogam com questões regionais:

Sagração da Primavera, de Ivo Karagueorguiev (1999) (figuras 18 e 19);
 Xamã, de Joffre Santos (1999);
 Puracy, de Joffre Santos (2000);
 Desejo, de Joffre Santos (2000);
 Another Time to Breathe, de Ronald Brown (2001);
 Da Cor Azul, de Joffre Santos (2001);
 Estudos de Nazareth, de Joffre Santos (2001);
 Carnaval dos Animais, de Paulo Fonseca (2002);
 Brincando com Stravinsky, de Joffre Santos (2002);
 Mandala, de Luiz Arrieta (2002);
 Recreio, de Guto Domingos;
 Madeireiro, de Eduardo Amaral;
 Armas da Tribo, de Robson Tadeu;
 Dual, de Yara Costa;
 Floresta do Amazonas, de Joffre Santos.



FIGURA 18. Cena do espetáculo “Sagração da Primavera”. Fonte: Arquivo do CDA.



FIGURA 19. Cena do espetáculo “Sagração da Primavera”. Foto: Wellington Dantas. Fonte: Arquivo do CDA.

Os trabalhos da segunda direção (Ivonice Satie 2002-2006) são possíveis notar uma sutil diferença nas coreografias, que, segundo Lima (2013), foram resultados das aulas de técnica moderna e dança contemporânea. Entre eles:

Criação e Kronos, de Ivonice Satie (2002);
 Traços de Henrique Rodovalho (2003);
 A Noite Transfigurada de Anselmo Zolla (2003);
 Quem te conduz? de Yara Costa (2003);
 Quando meus olhos tocam a sua pele, de Ivonice Satie e André Duarte (2004);
 Shogum de Ivonice Satie (2004);
 Grito Verde (Figura 20) (2004);
 Pierrot Lunaire de Ivonice Satie (2004);
 Stabat Mater de Ivonice Satie e Anselmo Zolla (2004);
 Um Conto de Natal (A Aliança com a Floresta) de Ivonice Satie e André Duarte
 (2004);
 Romeu e Julieta de Olaf Schimidt (2005);
 Distância de André Duarte (2006);
 Yin de Ivonice Satie (2006);
 Um deus doente de Sandro Borelli (2006).



**FIGURA 20. Cena do espetáculo
 “Grito Verde”, 2004. Fonte:
 Arquivo CDA.**

Os trabalhos oriundos da terceira gestão do CDA (Monique Andrade e Getúlio Lima, 2007-2014) e que são os mais recentes são (LIMA 2013):

Sagração da Primavera adaptado por Marcos Mariz (2007);
 Sem Palavras de André Duarte e Adriana Goes (2007);
 Ritos de Passagem (Ritual da Moça-Nova) de Rui Moreira (2008);
 Relatos de Uma Dança de Balduino Leite (2008);
 Alta Tensão de André Duarte (2008);
 Mãe Velha de Adriana Goes (2008);
 Rubro da Paixão de Sumaia Farias (2008);
 Apollon Mussagéte de André Duarte e Getúlio Lima (2009);
 Oré de André Duarte (2009);
 Uirapuru de Balduino Leite (2009);
 O Bói no Telhado (Carnaval preto em branco) de Sumaia Farias (2009);
 Mundo da razão presente de Ricardo Risuenho (2009);
 Milongas (Figura 21) de Monique Andrade (2010);
 Cabanagem (Figura 22) de Mário Nascimento (2010);
 Um outro tempo de Adriana Goes (2012).



FIGURA 21. Cena do espetáculo “Milongas”, de Monique Andrade. Foto: Ruth Jucá. Fonte: Arquivo do CDA.



FIGURA 22. Cena do espetáculo “Cabanagem”, Mário Nascimento. Fonte: Arquivo do CDA.

Atualmente, a companhia apresenta seus trabalhos no Amazonas e em vários estados do país, possui projetos⁶ que facilitam a relação com a sociedade e a comunidade artística local abrindo seus espaços físicos para visitas e ensaios abertos.

Sua direção artística está por conta de Getúlio Lima. Monique Andrade assumiu a direção do Balé Experimental do Corpo de Dança do Amazonas (BECDA), desde sua criação em 2014.

⁶ Atualmente a companhia mantém o projeto ‘CDA de Portas Abertas’, que recebe por um dia acadêmicos de dança de nível técnico e superior oferecendo a participação da rotina da companhia, além do projeto ‘Dança, arte, escola: espetáculo didático’ recebendo estudantes da educação básica no Teatro da Instalação, para conhecer a vida dia-a-dia de um bailarino profissional e assistir trechos do repertório da cia.



CAP. 2 – COSTURANDO...

Costurar os tecidos que integrarão o figurino é bem satisfatório, uma vez que que o mesmo começa a criar forma e entregar detalhes de como ele ficará quando pronto. É nessa etapa que o costureiro reúne os moldes e recortes e os relaciona para formar o figurino. Neste capítulo, acompanharemos a metodologia do estudo, assim como sua abordagem, procedimentos e instrumentos empregados.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

2.1 DA ABORDAGEM E OBJETIVO METODOLÓGICO

A pesquisa foi realizada com abordagem qualitativa, envolveu a obtenção de dados descritivos sobre um processo criativo que foram tabulados e relacionados a outras descrições existentes, sem procurar enumerar ou medir informações. (GODOY, 1995).

2.2 DOS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

As técnicas metodológicas, que somaram com o estudo, foram bibliográficas com análise documental, uma vez que o acesso ao arquivo, como fotos e figuras, foi de extrema importância. Anotações e documentos do assistente de direção foram concedidos ao pesquisador para descrição do que não pôde ser visto pessoalmente ou acompanhado. Levou-se em conta o uso da tecnologia para estabelecer comunicação entre o pesquisador e os profissionais da companhia, então,

Apesar de se reconhecer toda a multiplicidade e diversidade de documentos que estão no cerne da pesquisa documental, destaca-se aqui a relevância dos documentos de linguagem verbal e escrita, pois estes constituem os principais tipos de documentos na área da pesquisa educacional (SILVA et al, 2009 p. 4557)

A coleta de dados coincidiu com uma nova produção cênica do CDA, em que foi utilizada a técnica de observação (MINAYO, 2001). A produção em questão foi a montagem do espetáculo “Arquitetura do Corpo” para abertura da edição de 2017, do Festival Mova-se.

2.3 DOS INSTRUMENTOS PARA COLETA DE DADOS

O computador e o diário de campo foram os instrumentos mais usados para o recolhimento das informações necessárias para a efetivação da pesquisa. O pesquisador também teve acesso à arquivos digitais e arquivos pessoais de funcionários da companhia, sendo o computador útil para visualização destes primeiros. O diário foi necessário para detalhes que podiam ser esquecidos e de comentários ouvidos em algum momento da produção. (GERHARDT e SILVEIRA, 2009).

2.4 DO LOCAL DE COLETA

O Corpo de Dança do Amazonas está sediado no Teatro da Instalação, na Rua Frei José dos Inocentes S/N – Centro, Manaus-AM.

A estreia e alguns ensaios do espetáculo foram no Teatro Amazonas, localizado na Avenida Eduardo Ribeiro, S/N – Centro, Manaus-AM.

2.5 FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO “ARQUITETURA DO CORPO”

Direção artística: Getúlio Lima

Assistente de direção: Branco Souza

Coreografia: Josias Galindo

Assistência de coreografia: Adriana Goes e André Duarte

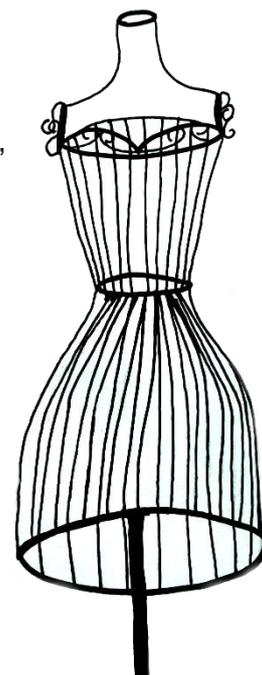
Produção: Casarão de Ideias

Iluminação: Diego Monnzaho

Figurino: Branco Souza, Maria Martisn e Nonato Melo

Estagiária: Bárbara Aranha

Elenco: Adriana Goes, Ângela Duarte, Baldoíno Leite, Guilherme Moraes, Helen Rojas, Liene Neves, Mariluce Lima, Nonato Melo, Pammela Fernandes, Rodrigo Vieira, Rosi Rosa, Sumaia Farias, Valdo Malaq, Vanessa Viana e Wellington Marques.



CAP. 3 – DANÇANDO...

Uma vez costurado, o figurino pode enfim ser experimentado e testado em ensaios e, dando tudo certo, está pronto para ser estreado. Até a estreia, muitos passos foram dados para que o figurino ficasse pronto. Neste capítulo, veremos como ficou o resultado deste trabalho, tal qual se seus objetivos foram alcançados.

3. ANÁLISE DE DADOS

3.1 FIGURINO PARA O ESPETÁCULO “ARQUITETURA DO CORPO”

Em agosto de 2017, o diretor artístico do CDA, Getúlio Lima, convidou o coreógrafo carioca Josias Galindo⁷, para uma nova montagem que abriu a programação do Festival Mova-se⁸ do mesmo ano e fez parte da agenda cultural da SEC. O processo durou aproximadamente seis semanas e resultou no espetáculo “Arquitetura do Corpo”.

O espetáculo foi inspirado no texto “O Corpo Nu” (anexos), da colunista Aline Valek, publicado na plataforma digital Carta Capital, em 2016 que traz ao debate questões sobre a nudez, a função da roupa, dogmas e crenças. Isso reflete diretamente na obra coreográfica, quando um dos objetivos propostos pelo coreógrafo era ter o próprio corpo como temática. Quesitos como identidade, o que esconde o corpo, por que esconde, volumes e cores das roupas formaram bases para a concepção de Josias.

Segundo o assistente de direção da companhia, Branco Souza⁹, a primeira sugestão foi de trazer algo comum do vestuário dos bailarinos, como camisas e calças usadas em aula.

As ideias para o figurino surgiram conforme o processo coreográfico caminhava e passou por modificações ainda nessa fase de concepção.

⁷ Carioca, Josias Galindo é formado em Dança Clássica pelo Conservatório Nacional do Rio de Janeiro. Foi bailarino do Ballet Municipal do Rio de Janeiro. Possui experiência internacional de países como a Alemanha e França.

⁸ Festival de dança que contempla performances de solos, duos e trios. É produzido pela empresa cultural Casarão de Ideias.

⁹ Branco Souza é bailarino, professor, ator e pesquisador. Antes de assumir a assistência de direção no CDA, foi bailarino da companhia, dançando grandes balés como “Vazantes” e “Cabanagem”, de Mário Nascimento.

3.2 A CONCEPÇÃO

A tarefa de concepção foi dada ao assistente de direção Branco Souza, com consultoria do diretor artístico Getúlio Lima, e do coreógrafo Josias Galindo. Branco iniciou com a pesquisa no material de Josias, como o texto motivador da obra. Nesta etapa, o assistente pôde ligar o que estava sendo ensaiado com a poética da autora do texto e, segundo ele, vislumbrar as primeiras cenas com a indumentária. O coreógrafo prezava pelo corpo em sua totalidade, sendo o figurino o roborador e ao mesmo tempo de menos atenção.

Tendo direções pré-estabelecidas pelo coreógrafo, foi a hora de estudar cores, texturas e tipos de tecidos. Como o foco a obra era o corpo humano, as primeiras escolhas, como a do tecido, foram bem cuidadosas. Ainda no processo, foi possível estudar uma indumentária que serviria de objeto cênico e figurino no desenrolar da coreografia. A peça escolhida foi a calça – a ideia foi levada até o final.

Os moldes de calça foram definidos e também o da camisa (figuras 23, 24 e 25), levando em consideração o enfoque do espetáculo, definiu-se texturas leves cores levemente transparentes.



FIGURA 23. Molde de calça usado para o figurino. Fonte: Arquivo de Branco Souza.



FIGURA 24. Modelo de calça saruel sugerida para a cena. Fonte: Arquivo de Branco Souza.



FIGURA 25. Molde de camisa usado para o figurino. Fonte: Arquivo de Branco Souza.

Ainda nesta fase, não houveram croquis ou esboços de representação para o figurino em questão. As imagens das figuras 23, 24 e 25 foram usadas nas reuniões durante a montagem do espetáculo para representar o que Branco Souza concebia.

Enquanto as peças eram definidas, os bailarinos ensaiavam e fechavam o espetáculo. Definiu-se calça, camisa, top (para as mulheres), *underwear*¹⁰ e suporte proteção para os rapazes. As texturas e cores de tecidos iniciais foram mantidas: finas, levemente transparente, inspiradas na tonalidade da pele de cada bailarino. Tendo a direção e coreógrafo dado aval positivo, o assistente de direção tinha permissão para a confecção das peças.

¹⁰ Peça íntima similar a um short justo/cueca.

3.3 A CONFECÇÃO

A CTP¹¹ da Secretaria de Cultura não teve envolvimento direto com a produção das peças cênicas. A confecção ficou a cargo de Maria Martins, profissional da moda que, segundo Branco Souza, oferece serviços exclusivos ao CDA desde de 2002. Nessa fase, o processo contou com a ajuda de um bailarino da companhia, Nonato Melo, que tem habilidades com indumentárias e processos criativos. Como o tempo de produção do espetáculo foi curto e já estava às vésperas de sua estreia no Festival Mova-se, Nonato confeccionou todos os *underwears*, enquanto Maria se ocupou com as calças saruel e as camisas de botões.



FIGURA 26. Cena do ensaio “Arquitetura do Corpo”, Teatro da Instalação, 2017. Foto de Bárbara Aranha. Fonte: Arquivo de Bárbara Aranha

As peças foram produzidas no prazo estabelecido dando tempo para as provas e ajustes finais. Em alguns dos ensaios, as passagens de cena se utilizaram o vestuário final, aprovado pelo diretor e seu assistente. Em muitos deles isso foi necessário já que a calça, em um momento da apresentação (figura 26), se transformava em objeto cênico.

¹¹ Central Técnica de Produção Marcos Apolo é o lugar onde são produzidos cenários, figurinos estruturas cênicas dos corpos artísticos da SEC, como os do LAOCS e BECDA.

3.4 O FIGURINO EM CENA

Na noite do dia 1º de setembro, o espetáculo “Arquitetura do Corpo” estreou, abrindo a semana de programação do Festival Mova-se, no palco do Teatro Amazonas (figuras 27 e 28). Com cerca de cinquenta minutos de duração, a apresentação ocorreu como planejado e lotou o TA.

Os bailarinos iniciavam a apresentação com o *underwear*, e, no desenrolar das sequências de dança, a camisa de botão foi usada por algumas das bailarinas. Do meio para o final do espetáculo, a maioria dos bailarinos estava com a calça e em um momento empolgante a peça além de ser figurino passa a potencializar a cena como objeto cênico sendo manipulado como peça de ilusão para criar efeitos à coreografia com ajuda da iluminação cênica.



FIGURA 27. Cena de “Arquitetura do Corpo”. Foto: João Fernandes. Fonte: Arquivo do CDA.



FIGURA 28. Cena de “Arquitetura do Corpo”. Foto: João Fernandes. Fonte: Arquivo do CDA.

Já na reta final do espetáculo, foi possível contemplar o corpo de alguns bailarinos na sua totalidade, o nu também esteve presente na coreografia de Josias, fazendo jus ao conteúdo do texto que o inspira e ao desejo do coreógrafo. Ao final, percebeu-se que a indumentária funcionou da forma que deveria estar na cena do CDA, encerrando o processo criativo.



Após a estreia, o público pôde prestigiar mais duas vezes “Arquitetura do Corpo”, no mês de setembro, integrando a agenda cultural da SEC (figura 29).



FIGURA 29. Folder de divulgação de “Arquitetura do Corpo”.
Fonte: Divulgação/SEC.

3.5 RELAÇÕES ENTRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE FIGURINO

Para o processo pesquisado, a responsabilidade do figurinista ficou a cargo do assistente de direção Branco Souza, que por sua vez, possui experiência na concepção deste item cênico. O processo criativo de Branco é muito parecido com o que geralmente se faz quando se produz um vestuário (quadro 1). No caso deste processo, a concepção já contava com um estímulo: o texto que subsidiou o autor da coreografia (anexo A).

É interessante o figurino final (anexo B) ser tão sutil quando o enredo da obra apontava o corpo humano e como esse corpo se relaciona com a sociedade e com as roupas. Isso se torna um tanto complicado, pois como criar uma peça que vai cobrir e

dialogar com um corpo que expressará questões do próprio corpo e da própria vestimenta? Talvez a criação de um vestuário sutil tenha sido uma ótima escolha.

Relacionando o processo desse espetáculo, com os que já são feitos no mundo, nota-se a similaridade e preocupação com o funcionamento do figurino final, desde pesquisas à atenção a fatores ergonômicos. Abaixo as fases do processo criativo de Branco e o processo que Ingham e Covey (1992) sugerem:

Branco Souza para “Arquitetura do Corpo”	Ingham e Covey (1992)
1. Leitura do texto	1. Leitura do texto
2. Análise do texto de inspiração	2. Análise do texto e criação da tabela de ação
3. Conversa com o coreógrafo	3. Discussões iniciais com o diretor
4. Pesquisas do figurino	4. Pesquisa do figurino
5. Preparação de moldes	5. Desenhos preliminares
6. Concepção do figurino	6. Apresentação e discussão com o diretor
	7. Finalização do desenho

QUADRO 1. Relação de processos de criação de figurinos.

Percebe-se que a etapa um de ambos os processos são similares, iniciando o processo com leitura de texto que, possivelmente, subsidiam a obra. Na etapa dois, Branco consulta o coreógrafo e na sugestão de Ingham e Covey são feitas análise desse texto e uma tabela esquematizando o processo.

No terceiro passo de Branco as pesquisas de possíveis figurinos foram feitas, como a calça saruel e a camisa de botão, enquanto na sugestão, do lado direito, a direção é consultada para somente na quarta etapa pesquisar figurinos. Na quarta etapa do CDA os moldes foram preparados para uma possível confecção e na quinta foi definido o figurino, enquanto que na comparação há um sexto e sétimo passo que sugerem uma consulta à direção antes de finalizar o figurino.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de criação de um figurino se torna prazeroso, talvez por despertar no artista que o cria o desejo de trazer à tona um personagem. A criação de um artista sempre está ligada a criações e realizações de terceiros (OSTROWER, 1999), o que estabelece uma teia de relações criativas servindo de acesso para os inúmeros processos concluídos. Se torna mais prazeroso ainda, quando atentamos para o fator 'liberdade' e quando é possível relacionar nossos fazeres artísticos com os dos colegas.

O elemento figurino além de ter todo esse caráter de remeter uma obra ao tempo e espaço abordados no enredo, também é revelador do estilo e unicidade de um artista, seja nos traços do *croqui* ou nos detalhes únicos, vistos em mais de um figurino produzidos pelo mesmo artista. Revela também a capacidade em criar e fazer com que uma obra atinja seu objetivo em cena.

No que tange à representação do figurino estudado, percebemos que seus criadores sentiram a necessidade de salientar questões acerca do corpo humano e do nu, de gerar diálogo e debate sobre padrões e valores. Além de acompanhar partes do processo da obra, tivemos o prazer em estar na estreia e notar a recepção dos expectadores: muito bem recebido e comentado. Questões como essas, do nu e das roupas, sempre estarão em voga, e pensamos que obras como *Arquitetura do Corpo* são alavancas para o debate e desmistificar argumentos ultrapassados.

Sobre a fase de acompanhamento na companhia, percebemos (e reforçamos) que a maioria de nossos artistas são resistentes com seus fazeres. Mesmo com planejamento e profissionais bem instruídos, foi possível notar como nossa arte e as pessoas que a promovem são tratados por nossos representantes. Conseguimos acompanhar, de perto, como é difícil manter uma companhia estatal de dança, como é difícil projetá-la e relacioná-la com outros estados, como é difícil fazer com que seu processo criativo tenha êxito.

Incita-nos evidenciar que nossos artistas são extremamente criativos – não somente com seus processos – com situações adversas durante seus processos. Isso nos prova que há necessidade em fazer arte, que há vontade em fazer arte, que há amor.

Notamos ainda que os processos envolvendo muitos artistas se tornam mágicos. A disposição em compartilhar experiências dos artistas é como uma varinha que traça e junta todas essas vivências e enaltece o produto final (que nem sempre é final). Cada processo é singular, e mesmo que parecido com outros, ou executado da mesma forma, tem sua própria essência.

Sugerimos que as pesquisas futuras possam aprofundar mais dos processos criativos de nossas companhias de dança, teatro, música e performance. Engrandecendo e difundindo nossa cultura, registrando nossos feitos e propagando nossas experiências. Além do item figurino temos outros elementos cênicos que são pensados e produzidos minuciosamente para consolidar com outros tantos.

Por fim, criar um figurino requer tempo, inspiração e estilo. Esse elemento, assim como outros constituintes da cena, é de extrema importância, sendo um intercessor do outro em um círculo constante. Seu êxito depende de empenho e valorização de todos os envolvidos na produção cênica.

REFERÊNCIAS

- BARIL, Jacques; CIRUGEDA, Ma Teresa. La danza moderna. Paidós, 1987.
- CAMINADA, Eliana. História da dança: evolução cultural. Rio de Janeiro. Sprint, 1999.
- CORTINHAS, Rosângela. Figurino: um objeto sensível na produção do personagem. Rio Grande do Sul. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- COSTA, Nara Célia Rolim. Figurino—O Traje de Cena. Dossiê Temático, p. 79.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de pesquisa. Rio Grande do Sul. Plageder, 2009.
- GODOY, Arlida Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. In: Revista de administração de empresas, v. 35, n. 2, p. 57-63, São Paulo, Fundação Getúlio Vargas, 1995.
- GRAGNATO, Luciana et al. O desenho no design de moda. Programa de Pós-graduação da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2008.
- HOLT, Michael. Costume and Make-up. New York. Schirmer Reference, 1989.
- INGHAM, Rosemary; COVEY, Liz. The Costume Technician's Handbook: A Complete Guide for Amateur and Professional Costume Technicians. New Hampshire. Heinemann Educational Publishers, 1992.
- LAYER, James. A roupa e a moda: uma história concisa. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 1982.
- LIMA, Getúlio Henrique Rocha et al. Corpo de dança do Amazonas: história e memória. 2013.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Capítulo I Ciência, Técnica E Arte: O Desafio Da Pesquisa Social*. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org). Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. 21 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 2 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- PERITO, Renata Zandomenico; RECH, Sandra Regina. A Criação Do Figurino No Teatro. In: 6º Colóquio da Moda. São Paulo. 2010.
- PULS; Lourdes Maria, ROSA; Lucas da, SCHULTE Neide Köhler; TOLEDO Daiane. *Figurino para a dança: a relação da roupa com a coreografia*. In: 6º Colóquio da Moda. São Paulo. 2010.
- RORDRIGUES, Ana Carolina Jobim. *A Moda Na Mídia E A Moda Na Dança: Um Estudo Sobre A Comunicação Da Indumentária*. In: Contemporânea (Título não-corrente), v. 6, n. 3, p. 158-173, 2008.

SCHNEIDER, Thaissa. Moda e ballet clássico: um estudo sobre figurinos Fashion and classical ballet: a study about costume design. In: ModaPalavra e-periódico, v. 6, n. 11, 2013.

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação. In: Intercom–X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Blumenau. 2009.

SILVA, Eliana Rodrigues. Encenação e cenografia para dança. Revista Diálogos Possíveis. Bahia, p. 19-31, 2007.

SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da et al. Pesquisa documental: alternativa investigativa na formação docente. In: Congresso Nacional de Educação. 2009. p. 4554-4566.

VIEIRA, Marcilio Souza. *O que pode o figurino na dança?*. In: Arte da Cena (Art on Stage), v. 2, n. 1, p. 97-108, 2015.

ANEXO A

TEXTO DE SUBSÍDIO DA OBRA COREOGRÁFICA¹²

O corpo nu

Há algo na nudez que incomoda. Um corpo nu é um corpo vulnerável, exposto ao frio e à chuva e ao calor e ao vento e – o mais assustador – aos olhares dos outros.

Sem as roupas, que são proteção, mas sobretudo linguagem (ainda que inconscientemente, a gente se comunica através dos pedaços de pano que nos revestem), o corpo nu esfrega em nossas caras o fato de que somos carne e pelos, não muito diferente de outros animais.

É como tirar de uma mensagem os floreios, o estilo, as correções e deixar só a verdade. E como é constrangedor lidar com a verdade.

Em nosso mundo, aprendemos a lidar com isso *escondendo e explorando*. Usar roupas que disfarçam ou prendem ou qualquer coisa que o faça parecer menos corpo, que corrijam o que disseram que está errado, que sejam adequadas para o que disseram que alguém com nosso corpo precise usar.

É preciso esconder se foge ao padrão. Esconder se é maior, ou se funciona de uma forma diferente, ou se é de outra cor, ou se envelhece, ou se falta alguma parte. Esconder se parece que pertence a algo vivo em vez de algo que estaria numa revista.

Esconder para amenizar as diferenças, esconder porque não pertence a nós, esconder porque só pode ser usado de uma forma.

A nudez hoje é produto. Tem padrão de qualidade, embalagem e preço. Revestiram de significado sexual porque é lucrativo – e também para tornar mais suportável

¹²Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-corpo-nu> Acessado em 22/10/2017.

encarar um corpo nu. Revestiram de apelo sexual para que possamos desviar o olhar da nossa própria mortalidade, animalidade, vulnerabilidade.

Uma nudez que é roupa, que é maquiagem (e que portanto pode ser vendida, explorada); uma nudez que faz tudo para não ser corpo e tudo para ser um pouco de lucro. Propriedade.

(E quem se despe fora desse contexto está praticando pirataria)

O corpo nu é terrível. É a fragilidade de um recém-nascido, exposto para um mundo cheio de perigos dispondo de nada mais do que sua pele. É a incômoda afirmação de que somos diferentes e, ao mesmo tempo, tão iguais. É o frio, é a sensação de que falta algo, é o lembrete de que somos mais do que um corpo.

Claro que isso seria ofensivo, perturbador, inconveniente.

A nudez não perdoa, ainda que ela seja despedaçada, domada e vestida. Porque mesmo se tudo o que estiver exposto for uma pequena fração de corpo, a nudez estará lá, nos assombrando com sua presença, constrangendo olhares com aquela incômoda incerteza: a que parte do corpo pertence essa dobra? Esta pele pertence a um corpo nu ou vestido?

É assustador o corpo nu porque ele está por toda a parte. O mais apavorante é que ele está aqui. Morando debaixo de nossas próprias roupas.

ANEXO B

REPRESENTAÇÃO DO FIGURINO PARA O ESPETÁCULO ARQUITETURA DO CORPO, FEITO PELO AUTOR, PARA ESTE ESTUDO.

