



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO
CEARÁ – IFCE
CAMPUS DE FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

Danielle de Oliveira Cardoso Joia

**Figurino Encena:
a performatividade do *envólucro* de Samuel Abrantes**

FORTALEZA – CE

2022

Danielle de Oliveira Cardoso Joia

Figurino Encena:
a performatividade do *Envólucro* de Samuel Abrantes

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE – campus de Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Brito
(Paulo Ess)

FORTALEZA – CE

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

J74f Joia, Danielle.
Figurino Encena : A performatividade do "envólucro" de Samuel Abrantes / Danielle Joia. -
2022.
193 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Aperfeiçoamento de Professores para a
Educação Inclusiva, Campus Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Paulo Sergio de Brito.

1. Figurino performativo. 2. Figurino do Próspero. 3. Samuel Abrantes. 4. Poética têxtil. 5.
Figurino Inventário. I. Título

371.9

CDD

Danielle de Oliveira Cardoso Joia

Figurino Encena:
a performatividade do *Envólucro* de Samuel Abrantes

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE – campus de Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Brito
(Paulo Ess)

Aprovada em __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Paulo Sérgio de Brito – Orientador – IFCE

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira – IFCE

Profa. Dra. Larissa Cardoso Feres Elias – UFRJ
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

A Deus e Jesus, meu mestre amigo;

À minha amada turma 4 do MPGARTES – IFCE e em especial às minhas amigas pesquisadoras por todas as trocas em nosso caminhar: Amidete Aguiar, Annalies Barbosa e Kécia Alencar;

Ao mestrado Profissional em Artes do IFCE por ter escolhido minha pesquisa e a todos os professores do PPGARTES por todos os atravessamentos durante a construção desse estudo;

Às professoras da minha banca, Larissa Elias e Fran Teixeira, e meu orientador Paulo Ess por todas as orientações nessa materialização de reflexões;

Aos professores que contribuíram na minha formação como profissional;

À Suely Gerhardt, minha mestra e amiga;

A toda equipe do Theatro José de Alencar, em especial à Carol, Gilberlan Menezes e Pedro Domingues por abrir as portas dessa casa e acolher a minha pesquisa;

À Escola Thomaz Pompeu, em especial a Joana Gurgel e Francineide Chaves, por toda a organização e ajuda na execução do meu curso;

A todos os meus amigos professores e pesquisadores parceiros, os primos que Deus não deu, mas a vida e o trabalho me proporcionaram: o grupo dos primos;

Ao meu pai por todas as suas vibrações;

Aos irmãos de academia, samba e pesquisa: André Wonder e Carlos Carvalho, pela empatia em esclarecer minhas dúvidas e escutar meus desabafos;

À minha potente “Santíssima Trindade”: mãe, filhas e espiritualidade amiga. Minha mãe, Célia Regina, minha engrenagem e base de tudo isso; e minha irmã, Gabrielle, a minha maior incentivadora e quem me fez enxergar o meu lugar nas artes;

À minha ancestralidade, representada nas figuras de minha avó, Maria Malta, e minha madrinha, Maria, que me ensinaram o amor pela costura e pelos tecidos;

Aos homens da minha existência, Rodrigo, João e Didigo, por todo amor, paciência, compreensão e parceria do mundo;

A Samuel Abrantes, base desse estudo e meu mentor há quase 20 anos, por ser um professor que não se limita a ensinar dentro das quatro paredes da sala de aula, por me apresentar ao carnaval e me encaminhar profissionalmente;

A todos os alunos que passaram por minhas salas de aula e me mostraram que o verdadeiro ensinamento está na horizontalidade do aprendizado e na troca das experiências.

Sou feita de retalhos.

Pedacinhos coloridos de cada vida que passa pela minha e que vou costurando na alma. Nem sempre bonitos, nem sempre felizes, mas me acrescentam e me fazem ser quem eu sou.

Em cada encontro, em cada contato, vou ficando maior...

Em cada retalho, uma vida, uma lição, um carinho, uma saudade...

Que me tornam mais pessoa, mais humana, mais completa.

E penso que é assim mesmo que a vida se faz: de pedaços de outras gentes que vão se tornando parte da gente também.

E a melhor parte é que nunca estaremos prontos, finalizados...

Haverá sempre um retalho novo para adicionar à alma.

Portanto, obrigada a cada um de vocês, que fazem parte da minha vida e que me permitem engrandecer minha história com os retalhos deixados em mim.

Que eu também possa deixar pedacinhos de mim pelos caminhos e que eles possam ser parte das suas histórias.

E que assim, de retalho em retalho, possamos nos tornar, um dia, um imenso bordado de “nós”.

Criz Pizzimenti

RESUMO

Esta dissertação é uma pesquisa em arte, de caráter qualitativo, com entrevistas semiestruturadas, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes do IFCE. A pesquisa pretende se debruçar sobre o figurino na performance *Próspero*, do artista Samuel Abrantes, com a finalidade de promover uma reflexão teórico-prática sobre seu figurino performativo como facilitador da linguagem da cena; e discorrer sobre o figurino, seu protagonismo através de sua performatividade e sua própria dramaturgia tecida em seus processos e sua metodologia. Os principais eixos de estudo são: o caráter performativo do figurino em si, analisando e relativizando as produções de sentido que o figurino provoca; a relação do corpo do ator/ performer e do figurino em atividade performativa; o processo construtivo do artista. Como suporte teórico, contamos com alguns conceitos de Gilles Deleuze (2012) e Josette Féral (2008). A criação, os textos e o método construtivo de Abrantes (2017, 2011, 2001) são fontes primárias fundamentais para essa dissertação. Os resultados desta pesquisa podem colaborar para produções de ações no processo construtivo do figurino performático, assim como a metodologia de Abrantes pode contribuir para a expressividade do corpo do ator/performer e o entendimento da relação entre as experiências artísticas. Essa pesquisa é matéria primária para o estudo sobre o *Figurino Inventário* do artista.

Palavras-chave: Figurino performativo; Figurino do *Próspero*; Samuel Abrantes; Poética têxtil; *Figurino Inventário*.

ABSTRACT

This dissertation is a qualitative research in art, with semi-structured interviews, within the Graduate Program in Arts at IFCE. The research intends to focus on the costumes in the performance *Próspero*, by the artist Samuel Abrantes, in order to promote a theoretical-practical reflection on his performative costume as a facilitator of the language of the scene; and discuss the costumes, their protagonism through their performativity and their own dramaturgy woven into their processes and methodology. The main axes of study are: the performative character of the costume itself, analyzing and relativizing the productions of meaning that the costume provokes; the relationship between the actor/performer's body and the costume in performative activity; the artist's constructive process. As theoretical support, we rely on some concepts from Gilles Deleuze (2012) and Josette Féral (2008). Abrantes' creation, texts and constructive method (2017, 2011, 2001) are fundamental primary sources for this dissertation. The results of this research can contribute to the production of actions in the constructive process of the performative costume, as well as the methodology of Abrantes can contribute to the expressiveness of the actor/performer's body and the understanding of the relationship between artistic experiences. This research is the primary material for the study on the artist's *Costume Inventory*.

Keywords: Performative costume; Prospero's costume; Samuel Abrantes; Textile poetics; Costume Inventory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Prancha de referências – a primeira imagem do <i>Próspero</i>	17
Figura 02: <i>O Livro de Magia do Próspero</i>	18
Figura 03: Primeiros desenhos do figurino do <i>Próspero</i>	19
Figura 04: Samuel Abrantes e o figurino do <i>Próspero</i>	20
Figura 05: Um dos trajes do <i>Próspero</i> sendo bordado após beneficiamento	21
Figura 06: Caracterização da personagem <i>Próspero</i>	22
Figura 07: Trajes da personagem <i>Próspero</i>	23
Figura 08: Sapato artesanal – Figurino <i>Próspero</i>	24
Figura 09: Detalhes do manto do <i>Próspero</i>	31
Figura 10: Figurino do <i>Próspero</i> na Biblioteca Nacional	38
Figura 11: Figurino do <i>Próspero</i> na UNIRIO e na UFRJ	40
Figura 12: Figurino do <i>Próspero</i> na UNIRIO	41
Figura 13: Flávio de Carvalho nas ruas de São Paulo	46
Figura 14: Performance do <i>Próspero</i> pelas ruas do campus da UNIRIO	47
Figura 15: Samuel e o figurino do <i>Próspero</i> no backstage	49
Figura 16: Prancha de referências do figurino do <i>Próspero</i>	53
Figura 17: Prancha de referências para o figurino do <i>Próspero</i>	54
Figura 18: Prancha de referências do manto do <i>Próspero</i>	56
Figura 19: Detalhes da artesanaria no figurino do <i>Próspero</i>	59
Figura 20 – Figurino das performances <i>Rainha Margot</i> , <i>Júlio César</i> e Figurino Carnavalesco Beija -Flor 2020	60
Figura 21: Modelos de texturas e intervenções em têxteis	61
Figura 22: Textura produzida com a variação do mesmo material	62
Figura 23: <i>O Próspero</i> grotesco	63
Figura 24: <i>O Próspero</i> grotesco caracterizado	64
Figura 25: <i>O Próspero</i> em performance nas ruas do campus da UNIRIO e na Reitoria da UFRJ	70
Figura 26: Experimentações para deformar tecidos sintéticos	75
Figura 27: Exercícios de tramas de fitas	76
Figura 28: Prancha de aula e detalhe de figurino do TJA	79
Figura 29: Exercício de trama em malha e intervenções urbanas com <i>crochet</i>	80
Figura 30: Fronha envelhecida transformada em camiseta e figurinos envelhecidos	81
Figura 31: Bordado e colagem em foto e bordado Sashiko	82
Figura 32: Aula presencial na sala Flávio Phebo do TJA	83
Figura 33: Ressignificação do figurino do TJA – Técnica Textura	85
Figura 34: Ressignificação do figurino do TJA – Técnica Trama	86
Figura 35: Ressignificação do figurino do TJA – Técnica envelhecimento e bordado falso	87
Figura 36: Passo a passo: ressignificação do figurino do TJA – Técnica colagem e bordado	88

LISTA DE SIGLAS

EAOTPS	Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho
EBA	Escola de Belas Artes
IFCE	Instituto Federal do Ceará
PPGARTES	Programa de Pós-graduação em Artes
PPGAV	Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
PPGD	Programa de Pós-graduação em Design
SATED	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões
TJA	Theatro José de Alencar
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O OBJETO – O PRÓSPERO	16
2.1 Da primeira imagem à materialização	16
2.2 O <i>Envólucro</i> da alma do artista e o papel do figurinista	25
2.3 O figurino performativo	31
3. A POÉTICA TÊXTIL DE SAMUEL ABRANTES	48
3.1 A técnica da colagem	51
3.2 A artesanaria do figurino e o pensar com as mãos	58
3.3 A técnica transdisciplinar e os desdobramentos	65
4. PRODUTO ARTÍSTICO:	
O MINICURSO E O E-BOOK (RE)SIGNIFICANDO OS TÊXTIS	72
4.1 Primeiro momento: a práxis como didática	73
4.2. Segundo momento: o minicurso <i>(Re)significando os Têxteis</i>	77
4.3. O E-book – o registro do produto artístico	84
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
6. REFERÊNCIAS	93
7. APÊNDICES	96
Apêndice 01 – Narrativas Carnavalescas	96
Apêndice 02 – Festival do Conhecimento da UFRJ –	
Itinerários da Criação: por uma poética dos objetos	105
Apêndice 03 – E-book (Re)Significando os Têxteis	128
8. ANEXO	192
Anexo 01 – Apresentação ao vivo do Corpo Docente do	
Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ 03/09/2020	192

1. INTRODUÇÃO

O figurino em sua totalidade é muito mais do que um traje ou uma roupa que veste o corpo de um ator, *performer* ou bailarino. Ele dialoga com as características da personagem, junto com a trama, e contribui para um diálogo visual com o espectador. O figurino¹ é a veste que cobre e, ao cobrir, pode até mesmo desnudar essa mesma personagem. Eles revestem-se de uma dimensão conotativa e ressurgem como “texto”, como “obra” ou “arte”. Em algumas abordagens dramatúrgicas ou performáticas, ele pode até não ter a obrigatoriedade de evidenciar as características físicas e psicológicas da persona. Por ser o protagonista da cena, ele é o *envólucro*² do corpo desse artista.

A linguagem estabelecida entre os artistas e o seu público poderia ser realizada de modo direto ou indireto – de acordo com a sua expressão. O espaço, o cenário, os elementos cênicos, além do figurino, são componentes desta linguagem. O entrosamento de todos esses elementos junto com a interação da plateia gera uma ação facilitadora do movimento performativo. No decorrer da minha prática como figurinista e das minhas pesquisas para lecionar a disciplina de figurino, alguns questionamentos acerca do figurino começaram a se fazer presentes. Duas perguntas foram essenciais: ele, assim como os outros elementos cênicos, poderia ser uma forma de arte usada para facilitar a linguagem de uma performance ou da cena? Poderia ser ele o protagonista da cena ou da performance, já que sua construção pode ter uma dramaturgia própria?

Assim sendo, resolvi eleger um figurino, executado por Samuel Abrantes, para elucidar essas questões e ser o objeto desta pesquisa. Trata-se do figurino para a performance *Próspero*, do texto *A Tempestade*, de William Shakespeare³, apresentado na Casa da Leitura, na Biblioteca Nacional, nos jardins do centro de Letras e Artes da UNIRIO, na Praia Vermelha⁴, no prédio da Reitoria da UFRJ e na Praça XV. Abrantes é professor, pesquisador, figurinista, ator e *performer*. É professor associado dos cursos de Artes Cênicas – Cenografia e Indumentária – dos quais já foi também coordenador –do

¹ Nessa pesquisa, optamos por utilizar os termos “figurino” e “traje” a partir dos conceitos estabelecido por ABRANTES (2011, p. 87). Essa discussão não é uma questão na pesquisa.

² Utilizarei, a partir deste momento, a palavra *Envólucro* em vez de Invólucro como a norma culta indica. Trata-se de uma liberdade poética. Acredito que o figurino envolve o corpo do artista.

³ William Shakespeare foi um dramaturgo inglês do período do Renascimento.

⁴ Essa performance está disponível no endereço: www.youtube.com/watch?v=XnybwHTDYzU&t=19s

departamento de Belas Artes Teatrais – BAT, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Recebeu diversos prêmios como Shell, SATED e *Molière*. Samuel Abrantes possui graduação em Letras pela UERJ, mestrado em Antropologia da Arte pela UFRJ, doutorado em Ciência da Literatura na área de Semiologia pela Faculdade de Letras da UFRJ, além de pós doutorado em Imagem e Cultura (PPGAV/ EBA/ UFRJ). Atua em ensino, pesquisa e extensão. possui uma produção nas áreas de Poética da Cena, Carnaval, Moda, Performance e Cultura. É autor de sete livros, vários ensaios e artigos em coletâneas e revistas. É uma das referências nos estudos da indumentária no Brasil.

A performance *Próspero* marca o retorno de Abrantes depois de mais de 30 anos afastado dos palcos, desde o final da década de 1980, quando fazia parte de uma companhia amadora de teatro da UERJ. A criação do figurino do *Próspero* e a experimentação do mesmo em cena, se dá por um convite da Professora, amiga de Abrantes, Miriam Halfim, para uma apresentação na Casa da Leitura. A performatividade do figurino se destaca na cena e um estudo baseado no texto *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), da professora e pesquisadora Josette Féral se faz necessário para uma justificativa teórica do uso deste termo na pesquisa. Através das teorias de Richard Schechner e Andreas Huyssen sobre a *performance*, Féral fala sobre o surgimento e ação de um teatro performativo. Larissa Elias – atriz, *performer*, diretora teatral e professora associada da EBA/ UFRJ – dirigiu a performance que estava inserida em sua pesquisa, a respeito de Strindberg, na qual várias práticas performativas estavam envolvidas, em um projeto que inseriu a participação dos alunos de artes cênicas, em 2018. Essa dissertação trata-se de uma pesquisa em arte, de caráter qualitativo, com entrevista semiestruturadas e tem como objetivo promover uma reflexão sobre a prática, conceitos e análise crítica dos processos da criação artística de Samuel Abrantes no figurino de *O Próspero*; abordando teorias e metodologias, buscando uma inter-relação entre suas práticas artísticas e as demandas contemporâneas.

Autores como Josette Féral e o filósofo Gilles Deleuze são a base de toda a teoria da pesquisa. No texto *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, Josette Féral aborda os conceitos de performance e performatividade através dos eixos teóricos de Richard Schechner e de Andreas Huyssen: trata-se, para uma análise e funcionamento do teatro contemporâneo, da relação entre a noção de performance como arte e da performance como experiência e competência (2008, p. 210). Além disso, Gilles Deleuze, no livro *A dobra – Leibniz e o Barroco* (2012), aborda o conceito de dobra como

um grau de instabilidade expressa, segundo Leibniz, pelo Barroco e pela inconstância que esse período promoveu (2012, p. 13). Deleuze também aborda a noção de acontecimento (2012, p. 133). Essa noção, para ele, é um conceito que, embora se efetue dentro do corpo, é quase incorpóreo. O conteúdo dos textos de Samuel Abrantes (2001, 2011 e 2017) são matérias primárias para o trabalho e nos ajudam nas reflexões sobre a prática do artista, por abordar questões como a performance, o figurino e a importância dos desdobramentos da forma na linguagem.

Como objetivo geral desta pesquisa, elaboramos um estudo sobre a performatividade do figurino, analisando o figurino da performance *Próspero*; sua concepção, as técnicas e o método construtivo. Como objetivos específicos buscamos: descrever o figurino *Próspero* a partir da visualidade, sua vida própria e seu protagonismo dentro da performance; destacar o papel do figurinista dentro das artes; detalhar a poética têxtil de Samuel Abrantes através de técnicas como a colagem a fim de definir sua metodologia construtiva; oferecer o minicurso *(Re)Significando os Têxteis* (uma compilação de conteúdos da disciplina *Oficina de Têxteis* criada por Abrantes) aos alunos do IFCE e da EAOTPS; experimentar os procedimentos que levam a confecção de superfícies têxteis através de experimentos e técnicas artesanais; selecionar e ressignificar figurinos que seriam descartados do Acervo do TJA (utilizados nesses experimentos e devolvidos à locação de peças após sua ressignificação) e criar um E-book como produto final.

A pesquisa dessa dissertação se divide em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta ao leitor o objeto: o figurino *O Próspero* e fala da sua visualidade, sua vida própria, sua performatividade e o seu protagonismo dentro da performance. O capítulo também detalha algumas peças que compõem o traje, além de abordar a importância do figurino para cena e destacar o papel do figurinista dentro das artes.

No segundo capítulo dessa dissertação, detalhamos a *poética têxtil*⁵ de Samuel Abrantes; as técnicas que compõem sua metodologia construtiva, exemplificando a construção do figurino *O Próspero*. Destacamos a importância da técnica da colagem que atravessa todo o processo de construção de seus figurinos – desde o projeto até a montagem de um tecido próprio. Abordamos a artesanaria têxtil, assinatura estética das

⁵ O termo “poética têxtil” se dará diante do emprego de Samuel Abrantes para sua prática de construção de superfícies têxteis compostas de materiais com significados e significantes, resultando em uma visualidade diferenciada dos têxteis encontrados no mercado e produzidos pela indústria.

obras do artista e a importância da experimentação. E constatamos como sua metodologia transdisciplinar estabelece um diálogo com áreas de saberes diferentes.

O terceiro capítulo analisa a performatividade do figurino de Samuel Abrantes e como ele dialoga com os conceitos trazidos por Josette Féral em seu texto sobre performatividade teatral (2008). Além disso, analisamos, nesse capítulo, como esse figurino se desdobra e pode ser pensado a partir dos conceitos de Leibniz, dentro da filosofia de Gilles Deleuze em seu livro já destacado (2012). Além disso, refletimos sobre toda a diversidade em torno do figurino e do papel do figurinista.

O quarto capítulo aborda a construção do produto artístico – o E-book – analisando a disciplina *Oficina de Têxteis*, ministrada e criada por Samuel Abrantes na EBA/UFRJ oferecida de forma remota: seus conteúdos e importância na formação de jovens artistas visuais. Depois, realizamos a compilação de conteúdo, extraído da disciplina, para criar o minicurso *(Re)Significando os têxteis* e um E-book com o seu conteúdo e o resultado da resignificação dos figurinos do TJA – que seriam descartados – através das técnicas utilizadas por Samuel em suas práticas profissionais, na construção do figurino do *Próspero* e nos experimentos ministrados no minicurso.

A importância desta pesquisa se dá por percebermos que o ator contemporâneo, o bailarino, ou o *performer* dificilmente se preocupa com a estética da cena – por meio da concepção do cenário, da iluminação e do figurino. Isso se dá por questões de pouco patrocínio voltado para sua arte, pela sua pesquisa estar focada no movimento e no corpo-objeto ou até mesmo por não possuírem profissionais especializados em suas cidades, estados. Por isso, o produto artístico, consequência desse estudo, pode ajudar na solução e na construção de figurinos para suas criações artísticas. Os elementos da construção da cena compõem um material linguístico e, portanto, são objetos de especulações teórico-críticas e sugerem reflexões pontuais, configurando a potência interpretativa de seus usos. Assim, podemos concluir que essa pesquisa de mestrado pretende reconhecer a função do figurino de Abrantes e seu possível protagonismo na construção do espetáculo e em experimentações que costumam ser revistas e lidas. Propomos, ainda, o levantamento de uma metodologia com objetos diferenciados: a possível redobra da forma que o figurino foi pensado e que se desdobra em uma nova metodologia de se ler estes processos de criação. O figurino e a *performance* destacam-se na pesquisa, pois acreditamos que ele pode ser um possível facilitador da *performance* e um facilitador da linguagem da cena como veremos nas páginas a seguir.

2. O OBJETO – O *PRÓSPERO*

2.1. Da primeira imagem à materialização

O *Próspero*, Duque de Milão, é o personagem principal da última peça escrita por William Shakespeare, *A tempestade*, uma história de vingança e de amor. Ele é levado à força, com sua filha Miranda, para uma ilha. *Próspero*, um mago de muitos poderes, tem a seu serviço Caliban, um homem adulto e disforme, e Ariel, o espírito servil e assexuado que pode se metamorfosear em ar, água ou fogo. Os poderes mágicos de *Próspero* e Ariel se combinam e criam um naufrágio que leva para ilha os seus desafetos (no intuito de levá-los à insanidade mental) e um príncipe, noivo em potencial para a filha. O amor acontece entre os dois jovens e a vingança de *Próspero* é bem-sucedida. Shakespeare nos revela no enredo da trama uma história de dor e reconciliação.

No ano de 2018, Abrantes foi desafiado pela professora Miriam Halfim⁶, da casa de leitura da Biblioteca Nacional, a construir três figurinos de personagens contidos em textos variados de William Shakespeare: *Júlio César*, *Rainha Margot*, e o *Próspero*. Esses figurinos possuirão uma unidade: a característica de um *Figurino Inventário*⁷.

Esse é um termo atribuído ao figurino de Samuel Abrantes pelo professor doutor André Montes Dias (do IFRJ). Dias analisa o figurino de Samuel como um figurino de muitas camadas, materiais e símbolos sobrepostos, estabelecendo uma comparação entre o figurino de Abrantes e o figurino de Arthur Bispo do Rosário, que inventariava o mundo em seus trajes repletos de elementos com significados diversos.

Com um levantamento minucioso de significados e significantes, compostos por diversas camadas e etapas em sua construção, com técnicas diferenciadas e com a utilização de um tecido que é uma colagem, uma sobreposição e justaposição de elementos relacionados ao texto, à personagem e ao período em que história se passa.

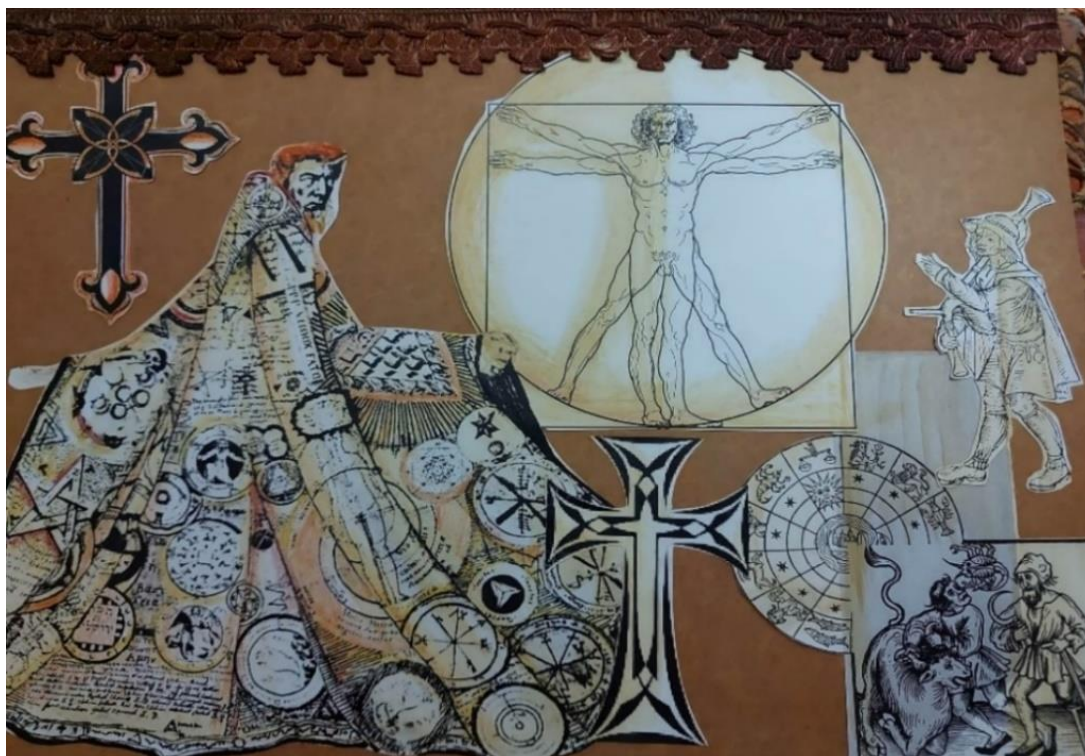
Samuel Abrantes inicia o processo de construção de cada figurino através de uma pesquisa histórica e de referência de imagens. Ele recebeu da própria Miriam Halfim uma

⁶ Miriam Halfim é dramaturga, escritora, professora, membro titular da Academia Carioca de Letras e já havia trabalhado com Samuel Abrantes no espetáculo intitulado *Eugênia*.

⁷ *Figurino Inventário*, nome dado ao figurino produzido por Samuel Abrantes, é um figurino performativo, composto de muitas camadas de sentidos e camadas materiais, com a resignificação de símbolos e materiais. Tudo realizado com a metodologia construtiva de Samuel, sua poética têxtil, a utilização de materiais utilizados no figurino anterior (construído pelo artista), no sentido de inventariar o universo do artista, da personagem e da trama. A pesquisa sobre o *envólucro* performativo de Samuel Abrantes é base para o desenvolvimento da pesquisa em torno de seu *Figurino Inventário*.

imagem, um croqui do *Próspero*, provavelmente do período da idade média, com um manto repleto de símbolos da cartografia náutica, com escritos, com mandalas e outros elementos. Assim, Abrantes aproveita essa imagem para iniciar as pranchas de referências; colagens de elementos, definição de formas e croquis referentes à construção de todo figurino da trama, além dos trajes do *Próspero*.

Figura 01: Prancha de referências – a primeira imagem do *Próspero*.



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

A primeira ideia visual do *Próspero* é a de que essa imagem seria uma realidade intermediária entre o objeto e o sujeito. De acordo com o relato de Samuel Abrantes na *live* (Ver Apêndice 2)⁸ sobre o processo de criação do figurino em estudo, essa imagem estaria ocupando um lugar entre o concreto e o abstrato, entre o passado e o futuro. Foi feito um esforço sem igual para ler essa imagem e compreendê-la – afirma o figurinista. Trata-se de uma imagem que faz referência a um traje da Idade Média (mas o texto *A Tempestade* fora escrito no renascimento). Isso lhe proporciona dois suportes em questões de tempo, o binômio: Idade Média gótica, onde se teria passado a história narrada por

⁸ Nos Apêndices estão as transcrições das palestras e entrevistas de Samuel Abrantes no evento Festival de Conhecimento da UFRJ, onde ele fala sobre o processo de construção do figurino o *Próspero* e a metodologia construtiva de seus figurinos.

William Shakespeare, e o Renascimento, época em que o autor viveu e escreveu a história. A partir dessas referências, Samuel buscou resgatar a memória dessas imagens e a memória desses objetos contidos nesta imagem para criar o figurino.

Há uma independência da imagem (quem fala isso é o Leandro Pimentel, na tese de doutorado dele que é o inventário como tática) em relação ao sujeito. Ou seja, essa imagem, ela existe independente da Miriam Halfim ter colhido num livro do teatro elisabetano e ter me passado. Existe essa independência da imagem. Ela existe muito antes de existir a coisa, no caso da coisa ou do objeto (o manto) que está ao lado dela (ABRANTES, 2020b, 12:13).

Samuel Abrantes inicia a produção de uma pasta, o *Livro de Magia do Próspero*, com várias pranchas de referências do processo de criação do figurino do *Próspero*. Nessa pasta, ele destaca formas, materiais e determina uma cartela de cores para concretizar seu figurino, fundamentar os conceitos e definir uma visualidade harmoniosa na leitura visual dele dentro da trama. Essa pasta, com todas essas inúmeras pranchas, são a materialidade das ideias, do pensamento primeiro, das experimentações e das visualidades possíveis para o *Próspero*. Uma pesquisa em forma de obra de arte.

Figura 02: O *Livro de Magia do Próspero*.



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes

Na prancha abaixo, Samuel reproduz o desenho do traje, a parte de baixo do manto, para o *Próspero* (à esquerda). Além disso, ele anexa, nessa mesma prancha, o

croqui do figurino da mesma personagem (à direita), executado por ele em 1999, para a montagem de *A Tempestade* no saguão do CCBB do Rio de Janeiro, sob a direção de Caco Coelho. Um elemento antigo ou um tecido de um projeto anterior sempre fazem parte do novo projeto se Samuel – no caso da prancha de referência abaixo, ele anexa o antigo croqui do figurino do *Próspero* já executado por ele em 1999. Outra das características do processo construtivo de Samuel é a de que o seu projeto sempre sofre algumas alterações conforme ocorrem as suas etapas de confecção.

Figura 03: Primeiros desenhos do figurino do *Próspero*.



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes

Quando um figurinista recebe a demanda de uma construção de figurino de época, ele inicia sua criação por uma pesquisa histórica referente à cultura, economia, acontecimentos sociais, mas, principalmente, por uma pesquisa de formas e silhuetas de indumentárias referentes ao período em que a trama se passa. Interessante é o desdobramento que Abrantes realiza ao decidir que a personagem iria usar um traje de um período anterior ao período em que a história foi escrita, reforçando a ideia de que a personagem fora esquecida no exílio. Isso permite a utilização de uma série de símbolos e a apropriação de significados que irão intensificar a performatividade do traje e facilitarão a performance do próprio Samuel na cena, como a sobreposição de trajes, o manto longo, o uso do cajado, o livro de magia do

Próspero, os sapatos curvos que reforçam a silhueta medieval, entre outros que também facilitaram a leitura contemporânea desse figurino performático.

Figura 04: Samuel Abrantes e o figurino do *Próspero*



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

A leitura contemporânea do figurino de *Próspero* não se dá no sentido de uma horizontalidade, do Renascimento, ou num sentido de um corte temporal, mas no atravessamento das ideias, dos conceitos e na transversalidade de um tempo particular para Samuel Abrantes. Esses signos são elencados por ele para a composição dessas pranchas de referência. São os signos com a sobreposição e justaposição de elementos, materiais e símbolos, beneficiados de forma artesanal, que irão compor uma superfície têxtil única e exclusiva, que faz referência ao universo da trama, da personagem e do período histórico, intervindo na leitura desse figurino.

É claro que tudo é uma brincadeira, tá?! Tudo é um jogo, tudo é lúdico. Quando eu brinco com esses elementos religiosos, com essa cruz gótica, com a própria imagem da mandala... e tem esse mapa astral que está embaixo, eu estou na verdade sacralizando esses objetos que, para as artes plásticas, para a fotografia, ou para a religião, ou para a filosofia, ou mesmo para a história da arte já foram sacralizados. Isso é, os primeiros aí, eu estou rompendo, como o seu rasgasse as minhas memórias. (ABRANTES, 2020 b, 1:04:41).

Samuel trabalha a criação de seus figurinos tal qual um pintor em uma tela em branco. Ele constrói a modelagem dos trajes em um tecido base liso (algodãozinho ou similar) e inicia os beneficiamentos e colagens de elementos, materiais, símbolos e até mesmo outros tecidos como se fosse a montagem de uma assemblagem. Materiais diversos como paninhos de mesa de crochet (em forma de mandalas), galões de renda, pérolas artificiais tingidas, botões de *biscuit* e peças de metal foram utilizados para a montagem dessa colagem têxtil que forma o figurino do *Próspero*. Os signos de toda a sua pesquisa eram materializados em formas vestíveis através da sobreposição de objetos – característica de suas criações. Toda essa sobreposição é bem peculiar ao personagem, pois *Próspero* era um ser de muitos fazeres; ele era pai, mago, alquimista, um homem que buscava sua liberdade. Ele possui uma mistura de formas, símbolos e significados que precisavam ser concentrados em uma só pessoa.

Figura 05: Um dos trajes do *Próspero* sendo bordado após beneficiamento



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

Ao mesmo tempo em que pensava o figurino, havia a necessidade que esse estranhamento, característico da personagem, estivesse presente na caracterização. A solução foi utilizar várias camadas de maquiagem para chegar ao efeito da tensão no rosto do artista. Abrantes aplicou algumas camadas de *pancake* bege, depois um bege mais claro e, por fim, o branco. O pó compacto translúcido, como acabamento, foi usado para trazer a leitura de um ser etéreo, divino, estranho, que não faz parte daquela realidade.

Como espectadora, percebi que o resultado da caracterização também contribui para essa performatividade do figurino, pois o traje e a caracterização (cabelo e maquiagem) não podem ser pensados de forma distinta. A simples presença de Abrantes, encarnado na figura do *Próspero* já caracterizado, mesmo com o traje incompleto, imprimia a visualidade de um ser etéreo com a maquiagem de uma face mais esbranquiçada e linhas de expressões mais ressaltadas pelo escurecimento dos traços. Além de ressaltar suas expressões faciais, a maquiagem reforçava a sensação de estranhamento causada pela personagem mística.

Figura 06: Caracterização da personagem *Próspero*



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

A sobreposição de camadas, uma das características do *Figurino Inventário* e assinatura do artista, se fez presente na utilização de formas e elementos reutilizados de outros espetáculos, como se observa em suas colagens (Ver apêndice 3). Essa assinatura também esteve presente nas muitas camadas de trajes e de materiais presentes até na caracterização. O inventário do universo do *Próspero* se concretiza quando Abrantes resolve se utilizar do Manto para inventariar nomes de pessoas importantes em sua trajetória – é um registro dentro do figurino tal como o de Arthur Bispo do Rosário⁹ em

⁹ O *Manto da Anunciação* é uma das principais obras do artista Arthur Bispo do Rosário. O traje seria usado por ele mesmo no dia da sua morte para que ele pudesse salvar todas as pessoas que possuem seus nomes bordados no manto. Ele bordou os nomes de todas as pessoas importantes para ele.

seu *Manto da anunciação*. De alguma forma, no figurino de *Próspero*, Abrantes encontrou uma forma de inventariar o seu mundo tal qual fazia o Bispo do Rosário. Podemos ler um exemplo de como Abrantes vai construindo seu *Figurino Inventário*:

Lá dentro do manto eu também salvei, a moda Bispo do Rosário, ou eu fiz um inventário, dos amigos, dos atores, dos meus diretores, dos meus professores, do meu orientador Fred Góes, das minhas pessoas mais próximas e queridas, eu salvei montando umas etiquetas, e aí eu costurei essas etiquetas, bordei a mão no interior do forro do manto e no forro dessas duas abas que saem pra trás porque elas apontam para cima, por um lado do ombro, a linha do infinito do horizonte, mas ela se arrasta no chão; então, eles também estão no mundo terreno, no mundo do pecado.(ABRANTES, 2020b 1:20:19).

Em todos os trajes do figurino é possível observar uma riqueza de detalhes. É o caso da casaca e do manto da personagem nas figuras abaixo. Esse detalhamento permite que nosso olhar passe horas admirando e instigando nossa imaginação a desvendar determinadas formas, materiais ou símbolos usados no figurino e associá-los às características da personagem, da trama ou da estética do figurinista. Essa característica da estética, que é a assinatura do artista, será detalhada mais a frente para entendermos esse “exagero” no detalhamento dos trajes de seu figurino.

Figura 07: Trajes da personagem *Próspero*.



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes

Os detalhes do figurino e toda a homogeneidade de formas e símbolos não se limitam aos trajes da personagem. Os acessórios – sapatos e cajado – seguem, como mostram as imagens acima, a mesma linguagem. Abrantes afirma que a ideia do cajado, com iluminação artificial, ajuda a manter o misticismo e a magia em torno da personagem, e cria um contraste entre a modernidade e a artesanania do traje. Essa mescla de materiais diversos e que proporcionam esse contraste, muito peculiar da estética e da assinatura de Samuel Abrantes, também colaboram para esse protagonismo do traje.

Esse protagonismo é possível de ser observado em todos os trajes do figurino – em todos os detalhes e todos os acessórios. Os sapatos de pontas foram feitos a mão, com uma modelagem mais sofisticada, mais curva para evitar tropeços durante a *performance*. Na Idade Média, o tamanho da ponta de um sapato denotava o poder da pessoa. O sapato renascentista é pontiagudo ao ponto de que as pessoas tropeçavam ao andar, principalmente os homens; uma correntinha na ponta do sapato é amarrada na canela e a ponta do sapato fica elevada, assim ele não tropeçaria.

Figura 08: Sapato artesanal – Figurino *Próspero*



Fonte: Acervo pessoal do artista Samuel Abrantes

Essa estética rude e abundante, aos olhos de alguns, consequência dos desdobramentos de todas as experimentações e beneficiamentos do processo de construção do *Próspero*, me remete ao que Deleuze (2012, p. 13) disserta sobre as dobras infinitas do Barroco. Deleuze chama de desdobramentos infinitos uma série de reflexões

que a arte Barroca provoca – ela é uma arte de crise em que o artista está tomado pela incerteza. Essas dobras reforçam o protagonismo que o figurino do *Próspero* possui em cena e dentro da apresentação da performance. No próximo capítulo, iremos nos aprofundar sobre as teorias de Deleuze e suas relações com o figurino.

Para compreender melhor a performatividade desse figurino dentro da performance de Samuel Abrantes, e consequentemente a criação do figurino, foram elaborados questionários semiestruturados, realizados em diversos eventos em que Samuel Abrantes expunha sua metodologia de criação e o processo construtivo do figurino estudado nesta pesquisa de mestrado. Conseguimos, através desses questionamentos, obter dados para uma análise do processo de construção de Abrantes, bem como um detalhamento referente aos materiais e processos da construção de *O Próspero*.

Enquanto artista, tenho uma identificação com essa forma de produção de vestuário. Me vejo reproduzindo a mesma estética da colagem e das sobreposições não só na execução dos figurinos, mas também no processo de pesquisa e de criação em outras produções visuais, tal qual as pranchas de colagens de Samuel (Ver Apêndice 3). Talvez isso se dê por tantos anos acompanhando, pesquisando e trabalhando junto a ele. Com a pesquisa e a leitura de diferentes teóricos, identifico o figurino como um texto, uma fala em forma de imagens. Como toda fala, várias palavras são necessárias para que haja uma perfeita comunicação. Se Samuel produz uma *poética têxtil*, nada mais justo que suas obras sejam pensadas como uma associação harmoniosa de palavras (signos), ritmos (beneficiamentos) e imagens organizadas em versos (urdume), tal qual uma poesia.

2.2. O *Envólucro* da alma do artista e o papel do figurinista

A importância do figurino e sua função se inicia ainda no emprego e no papel da roupa dentro da sociedade. A roupa também fala e, ao longo dos tempos, ela foi usada como identificação de classe social ou até mesmo de atividade social. O filósofo e crítico Humberto Eco relata em seu ensaio “O monge faz o hábito”, presente no livro *Psicologia do Vestir* (1982), que a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, serve para identificar posições ideológicas segundo os significados e as formas que foram escolhidas para os transmitir. Ele escreve que

[o] vestuário, portanto, «fala». Fala o facto de eu me apresentar no escritório de manhã com uma gravata normal de riscas, fala o facto de a substituir inesperadamente por uma gravata psicodélica, fala o facto de ir à reunião do

conselho de administração sem gravata. A indumentária assenta sobre códigos e convenções, muitos dos quais são fortes, intocáveis, defendidos por sistemas de sanções ou incentivos, tais como levar os utentes a «falar de modo gramaticalmente correcto» a linguagem do vestuário, sob pena de ser banido pela comunidade. Disse-se que «muita das convenções vestimentárias são sólidas e bem articuladas. Isto quer dizer, portanto, que nem todas o são. (ECO, 1982, p. 15-16).

Se assim é com a roupa, não seria diferente com o figurino. O figurino não é algo que cumpre a função de vestir uma personagem ou uma combinação de trajes escolhidos por suas formas harmoniosas. Ele é um conjunto de estudos, reflexões e experimentações reveladas em signos. É como se ele fosse, para o ator, ou para o *performer*, uma segunda pele que é apropriada pela primeira e que pode influenciar em toda a movimentação cênica, ou *performance*, do mesmo. Pensando que se trata de uma pele plural, a pesquisadora Adriana Ramos, em sua tese de doutorado *O design de aparência de atores e a comunicação em cena* (2008), amplia o termo figurino:

A aparência de um ator pode ser um grande instrumento de significação na construção de um espetáculo e, além disso, é frequente que a força expressiva da edificação de tal visualidade não se encontre apenas no figurino com o qual ele atua, sobretudo em determinados espetáculos contemporâneos. [...] Assim, termos frequentemente utilizados no meio profissional, como *figurino* ou *indumentária*, não são mais suficientes para expressar o percurso de nossas reflexões a esse respeito, pois não contemplam a visão sistêmica de linguagens que atuam na construção da informação emitida pela aparência de um ator em um espetáculo. (RAMOS, 2008, p. 22).

A pesquisadora da cena, Rosane Muniz, investiga diversas linguagens, principalmente quando se trata da força e pluralidade do figurino. Muniz relatou em sua pesquisa, o livro *Vestindo os Nus* (2004), através de uma série de entrevistas que realizou com atores e figurinistas, como se dá a construção desta segunda pele, deste figurino e todos os seus significados, em conjunto ou não, entre figurinistas, diretores e atores. Com a análise de todas as falas envolvidas na construção da cena teatral, ela conseguiu estabelecer a importância do figurino dentro do papel da encenação, avaliou a sua importância para a leitura da cena por parte do espectador e certificou que o figurino encena. Independente das inúmeras formas de metodologias construtivas que cada figurinista possa ter, o figurino é capaz de obter um protagonismo na cena e uma performatividade própria, como ocorre com o objeto dessa pesquisa.

Por trás do milagre do palco há o trabalho de muitos outros profissionais. O ator é a peça principal do jogo cênico, o figurinista tem a tarefa de colaborar com a harmonia do espetáculo. É claro que existem diversas maneiras de criar

um figurino e cada produção se diferencia por seu *modus operandi*. Depende do diretor, da equipe de produção, da verba disponível, se o figurinista faz parte de um grupo ou não. Dependendo do trabalho, a relação entre ator e figurinista é marcada por momentos de colaboração e de tensão. Por um lado, há o ego privilegiado dos atores. Mas, como diz o ator Marco Nanini, os “figurinistas também são meio desequilibrados”. O que vem a ser uma qualidade, porque se fossem caretas e muito certinhos, a roupa iria refletir isso. (ABRANTES, apud MUNIZ, 2004, p. 44-45).

O pensador francês Jean Jacques Roubine, em seu livro *A linguagem da encenação teatral* (1998, p. 148), afirma que o figurino deve contribuir para uma representação hierática, ajudando ao mesmo tempo a caracterização do personagem e a expressividade do corpo do ator ou do *performer*. Ele não deve estereotipar alguma forma só para justificar um determinado período histórico nem se valer de adornos para manter uma estética gratuita. O figurino é um sistema de forma e de materiais que a iluminação e o trabalho do ator adequam às exigências da situação dramática. O figurinista, criador desse figurino, possui um trabalho que passa pelo diálogo com outros criadores; um discurso polifônico (tal qual ocorre com o estilista na moda e com um artista visual nas artes), pois o personagem conagra as vozes do ator, do figurinista, do diretor, do autor do texto, do iluminador e, por fim, a leitura do espectador. Como afirma Abrantes:

O trabalho do figurinista corresponde a uma série de movimentos que confirma a reciprocidade entre Moda e Arte. As duas formas de expressão são referências do processo de construção da modernidade e se equivalem na medida em que manipulam elementos de ordem estética. As duas possuem um sentido revelador, transformam seus produtos para responder questões temporais, históricas, psicológicas, linguísticas etc. Elas se inserem em um sistema de signo maior: a cultura. (ABRANTES, apud MUNIZ, VIANA, 2012, p. 75).

O figurinista Samuel Abrantes, objeto desse estudo, reúne inúmeras destas vozes, pois é o ator, figurinista e diretor de si mesmo. Abrantes acredita que há uma sequência de procedimentos metodológicos que se repete nas etapas do seu processo de criação de figurinos: decupagem do texto e das personagens; pesquisa de formas; colagens de referências; desenho de croquis; cartela de cores; materiais e tecidos – como afirma em seu texto publicado no livro *Diário do figurinista: o traje de cena* (MUNIZ e VIANA, 2012, p. 76). Tudo isso intercalado com uma sucessão de ensaios e algumas reuniões com diretor, cenógrafo e, por último, já na fase final de montagem do palco, com o iluminador. Assim sendo, percebemos que o figurino configura a personagem e ajuda o artista a

resolver alguns questionamentos e a identificar, para o público, as suas características, ampliando a perspectiva de leitura do espetáculo.

Há uma constatação de que a cultura material dos figurinos tem uma importância facultativa em relação ao binômio materialidade/criação artística. É preciso perceber que, algumas vezes, através da seleção dos materiais, chega-se ao conceito ou a ideia do objeto performativo. Esta orientação mobiliza o interesse pelos estudos etnográficos, pelos estudos de um determinado grupo ou de um período histórico. Além de uma cultura material, os figurinos são essenciais para se tocar no cerne da materialidade nas artes e fundamentais para a construção do pensamento da criação performativa.

Dialogar com o processo criativo é reconhecer as suas ramificações, os desdobramentos e associações dos diversos momentos, do sentimento de memória, dos elementos gráficos e estados emotivos que experimento no exercício de minha função de figurinista, independentes dos resultados plásticos que atinjo. (ABRANTES apud MUNIZ, VIANA, 2012, p. 73).

O designer e teórico sobre figurinos de televisão e filmes, Richard La Motte, destaca, em seu livro *Costume design: the business and art of creating costumes for film and television* (2010), o papel do figurinista (*designer*) durante o processo de criação do figurino e durante a sua produção. Existem atividades que acabam interferindo no produto final estabelecido pelo processo de criação. Sendo assim, o período da produção faz parte do processo de desenvolvimento do figurino, em que você precisa: alterar o visual de um personagem, se necessário; manter-se a par das mudanças do roteiro e tomar as medidas relativas ao figurino, entre outras. Isso prova que o processo construtivo do figurino é tão (ou mais) importante que a execução de seu produto final.

É importante estimular diferentes formas de criação de figurino para que o figurinista desenvolva sua assinatura, sua estética estabelecida por sua metodologia – processo de criação e uso de materiais que convertam para o resultado de um figurino com uma fotogenia e uma harmonia estética. Essa estética precisa ser conivente com a linguagem visual da cena e não com os padrões de estéticas da sociedade atual. São muitos fazeres que precisam ser coordenados. Talvez, por isso, seja importante a transdisciplinaridade, a pluralidade de saberes por parte do figurinista.

Por diversas vezes, em sala de aula, ouvi de alunos atores e bailarinos o quanto eles achavam importante ter um figurino que os deixassem bonitos em cena. Eu os questionava sobre como personagens mais míticos, como uma bruxa, um duende, por exemplo,

poderiam ter uma estética de beleza similar aos padrões de nossa sociedade. Uma discussão que data de fins do séc. XIX é a de que deve se alterar o sentido do ator “de estar bonito”; a noção de beleza estética não deve interferir nas evidências das características físicas e psicológicas da personagem e o figurinista é o responsável pela concretização desta estética em cena, o *designer* da visualidade e da aparência do ator. Como afirma Adriana Ramos em sua tese:

Apesar de a aparência de um ator em cena durante muito tempo não ter sido vista como um componente capaz de expressar significados em um espetáculo, e mesmo não havendo atualmente uma terminologia adequada que possibilite uma reflexão apurada a respeito de sua importância, pode-se dizer que, contemporaneamente, ela é organizada em complexas e inusitadas composições sónicas. Diante da insuficiência expressiva da palavra *figurino*, cunhamos o termo *design de aparência de atores*. Pois entendemos que *design de aparência de atores* e *figurino* são dois modos diferentes de operacionalização da *caracterização visual*, ou seja, a linguagem que interage com os corpos dos atores e com os demais elementos cênicos para configurar de diferentes maneiras a aparência daqueles que atuam. (RAMOS, 2008, p. 10 -11).

O objetivo de muitos figurinistas é que o figurino contenha as características psicológicas e evidencie as características físicas da personagem. Ele não deve ser apenas uma veste, um traje que cobre o corpo do ator de uma forma superficial, ele deve ser pensado no sentido de ajudar o ator no processo de construção da personagem, junto com toda a caracterização que não deve ser desassociada do papel deste figurino. Essa foi a preocupação de Samuel com a construção da personagem *Próspero*. Antônio Apolinário da Silva, em sua dissertação *Para além do figurino: “peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio*, em sua pesquisa sobre o figurino teatral como elemento fundamental do discurso cênico, também afirma a importância da caracterização como um dispositivo de criação artística.

Devemos desconfiar da caracterização que não nasce das necessidades dos intérpretes e criadores em seus processos criativos a serviço da construção da obra artística como um todo. (...) Propomos uma caracterização atuante que vá além do vestir ou de um código de cores e formas. Enquanto a segunda pele, reveladora da força dos intérpretes, deve transmutar seu sentido e seu estado inicial. Seus desdobramentos devem ganhar múltiplas funções no corpo do ator e no jogo dos elementos de encenação. A caracterização entendida como segunda pele – concebida por via das “peles em processo” – pode revelar-se em cena como uma linguagem que oferece ao espectador diversas possibilidades de leitura e informações a respeito da personagem. (SILVA, 2017, p. 34-35).

Enquanto profissional do figurino e da educação da arte, experimentei, muitas vezes, nos meus momentos de criação, os atravessamentos que as práticas me trouxeram e compreendi que a construção da minha arte estava diretamente relacionada com a minha prática em sala de aula e a minha formação acadêmica – no sentido do caminho que eu escolhi percorrer dentro da academia. A formação de um artista não deve ser somente empírica, ela deve ter uma relação acadêmica. O artista deve ter a capacidade de filosofar e materializar o seu pensamento e as suas formas de filosofia.

Samuel leva para sala de aula essa sua prática de estar eternamente curioso pelas coisas do mundo, de que o artista não deve se limitar a usar um mesmo material sempre e para seu determinado fim. Para ele, é preciso sempre buscar novos materiais e ressignificar seus usos para criação de nossas obras artísticas. Massas de *biscuit* são feitas para modelagem de bonecos em 3d, mas também podem ser botões; contas gigantes podem ser forradas com contas pequenas; colheres descartáveis podem virar uma franja na saia de um figurino carnavalesco. E assim vamos aumentando o nosso repertório de materiais e concretizando nossas ideias em formas tangíveis com elementos do mundo em que vivemos. Podemos dizer que isso também é um fator para o seu *Figurino Inventário* pois é uma forma do artista inventariar as coisas do mundo, na proporção em que Samuel busca dar outra finalidade a materiais que já tiveram seu uso estabelecidos pela sociedade que os criou.

Vemos, nas figuras abaixo, o uso de elementos diversos para a criação da textura do figurino. Samuel Abrantes afirma que as construções dessas texturas se dão de forma lúdica, quase intuitiva. Eu observo uma prática empírica em seu fazer, devido a tantos anos de experimentação. As experiências sempre foram muito mais interessantes para Samuel do que o próprio produto, ao ponto de que essas experimentações são responsáveis pela alteração do projeto original, o croqui. O figurino de Samuel só é concluído quando a peça estreia ou, no caso dos seus figurinos carnavalescos, quando a escola entra na avenida.

A composição desta visualidade, através dessas texturas, é consequência da arte (textura artesanal) *versus* método construtivo (técnica da colagem para composição da forma) *versus* finanças (reaproveitamento de materiais). O resultado não é um figurino e sim uma obra de arte. O dilema entre arte *versus* método construtivo *versus* finanças faz parte da vida de um artista contemporâneo, mas não deve ser encarado como delimitador do seu “fazer”. Sua criatividade deve reciclar sua metodologia e aprimorar a observação do seu olhar para novos materiais, novos objetos e novos símbolos que

possibilitem diferentes perspectivas de um mesmo objeto de criação, neste caso o figurino.

Figura 09 – Detalhes do manto do *Próspero*



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

A dilatação das artes em outros campos proporciona a criação de novas técnicas e novas soluções para o figurino objeto. Assim, a criação não deve ter limites. As escolhas são os grandes obstáculos, dificultadores e facilitadores do figurinista. As artes plásticas representam muito bem a capacidade discursiva das formas e das escolhas do artista – muitas vezes são a justificativa destas escolhas. A arte relacionada ao pensamento do figurino liberta o artista dos estereótipos. Este pensamento livre é uma forma poética que estabelece novas relações para o artista que pensa e constrói o figurino ou, no caso de Abrantes, a forma como o figurinista constrói a sua poética com os têxteis.

2.3. O figurino performativo

Primeiramente, um retorno rápido sobre o sentido, ou diferentes sentidos, da palavra *performance* se faz necessário. Uma obra cujo impacto no meio acadêmico literário e artístico é muito importante: *The End of Humanism*, de Schechner (1982), abriu, de certa

forma, a década e reunia textos publicados no decorrer dos anos precedentes por uma questão fundamental sobre o que é uma *performance*.

Em seu livro, Schechner ampliou a noção de *performance* para além do domínio artístico, incluindo todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a *performance* diz respeito aos esportes, às diversões populares, ao jogo, ao cinema, aos ritos dos curandeiros, aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, Schechner disse que a *performance* era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política” (FÉRAL, 2009, p. 198).

O *performer* é aquele artista que atua num *show*, num espetáculo de teatro, dança, música. Mostrar-se fazendo *performance* é apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos estudos da *performance*. As *performances* artísticas, rituais ou cotidianas são feitas de comportamentos duplamente exercidos, restaurados. Entretanto, se há uma arte que se beneficiou dos atributos da *performance*, foi o teatro; a transformação do ator em *performer* promoveu uma série de modificações nos elementos que classificam uma performatividade cênica, frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente. Essas modificações constituem as características daquilo que a crítica Josette Féral chama de teatro performativo.

Em um processo colaborativo teatral, associável ao conceito de criação coletiva, figurinistas, modelistas e bailarinos contribuem para a consideração dos elementos na elaboração da cena: como adereços ou figurinos, além da influência destes na gênese dos movimentos, porque estão envolvidos na construção do corpo e do envólucro que esse corpo irá receber em cena. O artista e pesquisador brasileiro Renato Cohen (2002, p. 76) relata que antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Por isso a autoconsciência é a primeira arte. A figura do artista é o instrumento da arte na *performance*. Assim, o objetivo do figurino da *performance* é de refletir e, até mesmo, facilitar o entendimento das intenções interpretativas, coreográficas e estéticas dos autores, respeitando os limites e exigências de um corpo em movimento, destacando a plasticidade que o figurino pode dar a este corpo e ainda fazendo com que o mesmo seja coerente com a movimentação dos bailarinos ou atores da *performance*.

Os figurinos criados por Abrantes seduzem por suas formas, pelas texturas, pela sutileza de suas composições, pelo olhar diferenciado, pelo ato de criar, pela visualidade do espetáculo. Há muitos deslocamentos de detalhes, de volumes, de superfícies, de função e de luz nesses figurinos (ABRANTES, 2011, p.32). Isso ocorre com o figurino do *Próspero*, ajudando-o a assumir o protagonismo da cena por ser um figurino performativo. O termo

“performativo” é um neologismo cunhado pelo filósofo da linguagem John Langshaw Austin através do desenvolvimento da teoria dos atos da fala, que tinha como principal característica “destruir o conceito de representação como tema central de sua tese, substituindo-o pelo de significado”. Conforme a tese da professora e pesquisadora Daniela de Oliveira Matos (2013, p. 77):

Este termo, (...) designa declarações que não são apenas descritivas de um ato e nem podem ser classificadas como verdadeiras ou falsas, pois independem dessas atribuições. (...) A tese de Austin se desdobra, longa e meticulosamente, tentando abarcar as mais diversas situações onde o pronunciamento de uma palavra ou frase tem maior ou menor poder de realizar um ato. (...) O potencial da linguagem de construir a realidade, realizá-la, e não apenas referir-se a ela ou replica-la, é diretamente proporcional à noção de uma prática artística que não almeja copiar nem se relacionar prosaicamente ou de modo idealizado algum referente; mas ao contrário disso e não querendo ser apenas um bem fundado semelhante de algo, produz diferença. (MATTOS, 2013, p. 78).

Mattos (2013, p. 77-78) afirma que o termo performativo tem a ver com a capacidade que a linguagem tem em se relacionar produzindo diferença. A roupa fala, pois, como conclui Sandra Ramalho e Oliveira em seu livro intitulado *Imagem também se lê*, os textos visuais, as cores e as formas que nos falam, quebram paradigmas estéticos e revolucionam costumes (2004, p. 47). Podemos determinar que existem outros fatores que colaboram para essa performatividade do figurino, para que essa fala seja fluente. Esses fatores são: a plástica, o corpo do performer, a experiência performática e o meio onde ela ocorre. A plástica é a visualidade do objeto artístico. Samuel Abrantes denomina a sua prática artística, as construções visuais de seus figurinos, de *poética têxtil*. Ele identifica que o texto contido em seus trajes apresenta uma organização de elementos diferenciada, onde o olhar se perde e possibilita reflexões infinitas, tal qual um poema. Essa organização realiza uma espécie de jogo da linguagem e isso dá uma conotação poética ao seu trabalho através das colagens e das sobreposições de significantes, que são capazes de compreender o mundo desse criador.

O meu trabalho transcorre na seguinte órbita: o olhar da figurinista, a identidade artística que se vislumbra no entendimento de minha poética. Este processo é mediado pela articulação de diferentes técnicas. A rasura que serpenteia a relação do figurinista e do professor desencadeia uma infinidade de fissuras do processo criativo que, em geral, é próprio da Arte. Ela é recriação e desconstrução sempre (ABRANTES, 2011, p. 95).

Samuel afirma, em seu livro *Poética Têxtil: figurinos, memórias e texturas* (2011, p. 38), que o figurinista, ao elaborar trajes, tem noção da ineficácia do sistema da língua em

definir com exatidão o que realmente significam os fatos e escolhas intuitivas que permeiam os desdobramentos das ações. Isso ressalta a performatividade que o figurino carrega em sua técnica de persuadir o outro, de ser o produtor de um discurso, de uma verdade: a cena. Abordaremos às questões da plasticidade, que estão relacionadas à metodologia construtiva de Abrantes, no próximo capítulo desse estudo.

Outro fator importante para essa performatividade é o corpo do ator/performer e sua relação com o traje que está usando. Quando estudamos uma peça em seu todo e avaliamos sua perspectiva geral, podemos entrosar corretamente os diferentes planos, as partes que a compõem e moldá-las com palavras. Sendo assim, o ator reflete, analisa e sente que é uma pessoa viva dentro de todo o seu papel – e esse se abre para ele com uma perspectiva extensa, convidando-o a dar forma a essa personagem. Sua linguagem torna-se clara, de longo alcance, dando a ele a capacidade de enxergar as consequências de sua representação com totalidade. Quando nos referimos a *performance* nas artes cênicas, automaticamente nos vem a referência da figura do ator espontâneo como possível *performer*, pois ele pratica a arte da representação sem se preocupar com os conceitos teóricos e estético, estabelecendo seu aspecto físico como elemento criativo; estabelecendo também uma relação direta com outras formas artísticas. Em sua tese sobre o ator espontâneo, no livro intitulado *Corpo Aberto* (2016), o professor, ator e diretor teatral, Paulo Ess afirma que a expressividade do corpo desse ator está relacionada com o seu movimento criador, criativo e ao seu gestual. Ele escreve:

O trabalho desses artistas mostra elementos de um processo criador, que estão em contínua relação, sucedendo uma ação transformada que tem como resultado o gesto artístico. Nesse caso, o processo criativo está em toda pessoa, como um ser capaz de inovar. A criatividade tão próxima ao ser humano que é chamada “talento” está mais próxima do comportamento que da capacidade de experimentar, pois é inerente a todos. A improvisação está sempre presente nesses atores e exige a criatividade necessária de cada participante para que a história surja de sua espontaneidade. (ESS, 2016, p. 102).

O corpo desse ator espontâneo é a fronteira do seu processo criativo pois está em sua musculatura toda a sua capacidade de se expressar. Ess (2016, p. 102) conclui que a performatividade do corpo do ator é uma mostra das possibilidades físicas para as personagens que irá criar. Nesse processo de criação do corpo do ator é muito importante levar em consideração a postura, que é construída a partir da interação perceptiva entre o indivíduo e o mundo exterior. A postura corporal é a forma como o indivíduo está posicionado em sua própria existência física. Entender que todo movimento começa e termina com uma postura ajudará no futuro na formação da personagem e a forma como a mesma

tomará o figurino como seu *envólucro*, pois as posturas do corpo são assimiladas de acordo com as interações sociais de cada indivíduo.

Para que as posturas se elaborem com consciência e não surjam de maneira equivocada, o ator espontâneo trabalha determinadas partes de seu corpo, para assinalar as características do personagem, com o objetivo de encontrar o centro de seus anseios, sonhos e ambições. Percebemos que o processo criativo do gesto do ator surge a partir de uma cadeia de relações, na qual todos os músculos estão estritamente unidos. A formação do gesto e sua expressividade se situam em um sistema relacionado com as ações dos personagens, seja ele quem for. Para que esta criatividade ocorra de maneira serena e coerente, o ator faz com que a espontaneidade esteja presente na ação, expandindo-se sem limitações no processo criativo. (ESS, 2016, p. 103).

No texto “La escalera del templo”, presente no livro *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (2013), o professor e pensador francês Jaques Rancière analisou um texto de Edward Gordon Craig¹⁰ que aponta para a arte como um ritual que torna visível o invisível. O teatro, que Craig chama de autêntico, realiza essa ideia de arte organizando o espaço e os movimentos dos corpos nele. Para isso é necessário que todos os meios dessa apresentação obedeçam exatamente ao mesmo pensamento. De acordo com Rancière, Craig ressalta (2013, p. 203) ressalta que o que costumamos chamar de teatro está longe de responder a este requisito. Nele, a manifestação visível do invisível é submetida a um intermediário tão aborrecido quanto indisciplinado: o corpo do ator.

Essa importância que se dá ao corpo do ator, tem a ver com os conhecimentos apreendidos na disciplina de *Estudo da Propriocepção e leitura do Corpo*, ministrado no PPGARTES pela professora Mônica Marçal, e nos ajudam a esclarecer que a postura corporal muda mais rapidamente do que a forma. Nosso corpo vivencia transformações durante toda a sua existência. Os músculos e a estrutura óssea desempenham um papel decisivo na construção da postura e essas modificações podem ser mais ou menos significativas, mas são integradas por cada um de nós de forma consciente ou inconsciente. Alguns signos e significados podem estar contidos nesse inconsciente e ajudar o ator a dar forma ao personagem – de forma proposital ou mesmo intuitivamente, como uma improvisação advinda de suas experiências ou da musculatura do próprio corpo.

Para isso é imprescindível que surja a improvisação como uma experiência criativa de qualquer pessoa. Observamos que esses atores e atrizes têm signos e significados que não são somente corporais, mas estão, também, na essência e na alma do personagem. Sua musculatura, rosto, respiração e, conseqüentemente, a expressividade do corpo, são pontos onde se situa a criatividade do ator. Esses

¹⁰ Edward Henry Gordon Craig, conhecido também como Gordon Craig, foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica.

recursos físicos são as ferramentas que ele usa como manifestação artística, social e política do homem. (ESS, 2016, p. 102).

O resultado desta construção de posturas e dos movimentos corporais geram a assinatura corporal da personagem.

O que ocorre com Samuel Abrantes, quando ele veste os trajes do *Próspero*, com aproximadamente 15 quilos a mais em seu corpo, ele vai tendo consciência de suas escolhas posturais de uma forma ritualística, mas, ao mesmo tempo, sem o conhecimento de causa para sua performance, pois, nesse caso a personagem se constitui a partir do figurino. A veste, seu peso, impõe ao corpo uma nova metodologia de construção de movimentos, mudando os parâmetros de construção dos movimentos pelo não uso dos métodos convencionais de criação atoriais, já que não é o texto, não é o corpo do ator, mas o traje que define o corpo e os sentidos

Uma metodologia diferente, mas com a presença de uma consciência corporal e postural, nesse caso ocasionada pelo peso do figurino, que se faz necessária para a construção da cena, da personagem do ator e para a execução de uma *performance* – o que gera uma semelhança entre o ator espontâneo e o *performer*. Como aponta Ess:

Observando com delicadeza e juntando as informações, constatamos que, nesse ator, concentra-se a célula da *performance*, pois é um artista que contesta tudo que está posto, permitindo e praticando uma arte livre de quaisquer conceitos e regras que venham a enquadrá-lo em uma categoria teatral, mesmo assim podemos identificá-lo em movimentos ideológicos. A *performance* está embasada em três pilares de sustentação que dão ênfase ao seu trabalho de ator, destacando-se a plateia, o texto (escrito ou não) e o ator performático. É possível imaginar que o ator espontâneo esteja atrelado aos espetáculos de improvisação. (ESS, 2016, p. 96).

Samuel tem uma definição fronteiriça entre ser um ator ou ser um performer. Devido a sua pluralidade de competências, ele pensa a cena fora dos limites dessa caixa cênica, rompendo a quarta parede. A ideia de que só o performer rompe com a quarta parede é equivocada, pois desconsidera a própria história do ator. Mas, talvez, devido a sua prática de figurinista e ator, Samuel Abrantes pense a cena dentro da caixa em alguns momentos também, sem deixar de lado a improvisação. Observando suas performances: nos jardins da UNIRIO, na performance da Biblioteca Nacional¹¹ e, principalmente, pelas performances da Praça XV e no prédio da Reitoria, observamos que suas improvisações acabam virando os

¹¹ Em 21 de junho de 2018 foi exibida a primeira *performance* de *O Próspero*: o projeto Literatura Aberta – 6ª Peça – “A Tempestade”, na Casa da Leitura, no Rio de Janeiro.

resultados cênicos que são motivados por um terceiro fator para a performatividade do figurino: a experiência. A experiência é um conhecimento por meio de sentidos que pode alterar a performance, mesmo que ela tenha uma direção por trás do improviso.

A performance possui definições amplas e cada uma delas diferenciadas pelo autor que a pesquisa. Abordar a performance e todas os seus conceitos não é o intuito desse trabalho e por isso elegemos o recorte feito por Josette Féral em seu texto intitulado *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008). Nele, a autora apresenta conceitos de performance e performatividade para redefinir o que o teatro faz hoje e o motivo dele carregar essas duas noções em sua base. Ela afirma que o teatro se beneficiou das aquisições da performance e de todos os elementos que marcam uma performatividade cênica (2008, p. 198). Ele transformou o ator em performer, colocou o espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, passou a realizar um apelo à uma receptividade do espectador realizando uma descrição dos acontecimentos da ação cênica, prejudicando a representação ou o jogo de ilusão.

Para dar um contexto generalizado, a autora utiliza as definições de dois autores que influenciaram a cena da performance no teatro europeu e americano. Um deles é Richard Schechner, que em seu livro *The End of Humanism* (1982), reuniu textos publicados no decorrer dos anos precedentes por uma questão fundamental sobre o que é uma *performance*. Schechner amplia ali a noção para além do domínio artístico para incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a *performance* diz respeito aos esportes, às diversões populares, ao jogo, ao cinema, aos ritos dos curandeiros, aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a *performance* era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política”. É o que podemos perceber a partir do texto *O que é performance?*

Por trás dessa redefinição da noção de performance e de sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa. A expansão da noção de performance sublinha, portanto, (ou quer sublinhar) o fim de um certo teatro, do teatro dramático particularmente e, com ele, o fim do próprio conceito de teatro tal como praticado há algumas décadas. (FÉRAL, 2008, p.199).

Outro autor que Féral cita em sua reflexão é Andreas Huyssen. No texto *After the Great Divide: modernism, mass culture, postmodernism*, o autor analisa os laços entre o modernismo, a cultura de massa e o pós modernismo sob uma perspectiva puramente artística, não sociológica e não antropológica. Huyssen aborda conceitos sobre o que é o

modernismo e sobre sua responsabilidade por uma ruptura entre a visão elitista da arte e da cultura popular, além de sua responsabilidade pelo afastamento da arte das esferas política, econômica e social como afirma a autora (2008, p. 199):

Huyssen lembra que as vanguardas históricas recusam separar a arte de sua inscrição no real. Sua visão trata da performance no seu sentido puramente artístico – e não antropológico. Ele se coloca numa visão essencialmente estética que continua a dominar na maior parte de nossos departamentos das artes do espetáculo. A performance, no seu sentido, é a performance arte, uma arte que abalou nossa visão de arte nas décadas de 70 e 80. (FÉRAL, 2008, p. 199).

Féral acredita, por meio de duas visões de performance – uma herdada da vanguarda e da arte da performance (a de Huyssen) e a outra herdada de uma visão antropológica e intercultural (a de Schechner) –, que podemos pensar o teatro atual como algo que emerge do cruzamento desses dois eixos: a performance como arte e performance como experiência e competência. Ambos são responsáveis por essa evolução do conhecimento científico sobre o teatro atual e justificam a criação do termo teatro performativo, que está diretamente relacionado à ação do ator, do corpo – e , no caso dessa pesquisa, do figurino – como representação não só de forma como de sentido, pois o teatro está ligado à representação de um sentido, seja ele reproduzido pela palavra ou pela imagem (2008, p. 200).

Figura 10 – Figurino do *Próspero* na Biblioteca Nacional



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

As diferentes experiências que Samuel Abrantes realizou com o *Próspero* são a concretude desses conceitos e da importância do figurino para a performatividade da cena, pois trata-se aqui de um figurino que cria uma cena. A Metodologia de criação do figurino do artista Samuel; o figurino em si, como ele resulta em obra autônoma e o figurino em performance são análises importantes para essa performatividade e serão detalhadas ao decorrer dessa pesquisa.

A primeira performance¹², na Biblioteca Nacional, mostra um figurino com silhuetas variadas, através da desconstrução da forma do *Próspero*: ele retira o manto e pendura em um cabide. O texto, a ação de desconstrução do traje e o fato de tê-lo como um elemento cênico criam uma performatividade como se o *Próspero* se transformasse em outra persona; como se o manto fosse o mago e retirá-lo dá lugar ao homem que tenta se vingar de seu exílio, de atuar enquanto personagem.

Uma nova performance é apresentada na sala de aula para os alunos (da disciplina de Larissa Elias) da Escola Belas Artes. Os corredores do prédio JMM, conhecido como prédio da Reitoria foram percorridos pelo artista utilizando o figurino completo (em maio de 2019). Dessa vez, além da mesma desconstrução, relatada na performance anterior (da Biblioteca Nacional), também foi possível observar o sentido de não pertencimento daquela figura no entorno, nos corredores do prédio da Reitoria da UFRJ. A dureza da arquitetura moderna do prédio e seus corredores cinzentos destacavam as cores, formas e todos os símbolos contidos no figurino, aumentando a sua performatividade e causavam uma estranheza nas pessoas que por ele passavam. Estranhamento no surgimento de manifestar um sentido não convencional no público que observava aquela experimentação. Já é possível perceber que o artista, no lugar da peruca usada na primeira apresentação, acrescenta um traje ao figurino para proteger a cabeça. Após a performance na UNIRIO (em 2018), Larissa sugeriu a Samuel que retirasse a peruca e a maquiagem pois a mesma achava que ambos davam um tom infantil e conservador a personagem. Samuel sugeriu o uso de um chapéu com uma modelagem proposital para que o chapéu/touca cobrisse a cabeça, tal qual a peruca, e criasse uma unidade com o capuz

¹² Nessa pesquisa, as performances do *Próspero* não serão apresentadas em uma linha do tempo horizontal de seu acontecimento e sim de acordo com o conteúdo teórico que justifique a performatividade do figurino, objeto principal desse estudo. As justificativas e os temas, trazidos pelos teóricos aqui apresentados, determinam a ordem de abordagem sobre as performances apresentadas.

do manto e com todo o traje. Samuel queria manter um acessório na cabeça, mesmo Larissa achando a “careca” mais interessante.

Outra intervenção do figurino na construção da performance é a não obrigatoriedade do uso de todos os trajes para a apresentação da mesma. Embora Samuel nas performances iniciais usasse a roupa de baixo, esta somente se mostrava na palestra, quando ele tirava o manto para apresentar etc. Na performance da UNIRIO a roupa de baixo não era usada.

Figura 11 – Figurino do *Próspero* na UNIRIO e na UFRJ



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

As últimas apresentações da performance do *Próspero* se deram pelo atravessamento da direção cênica de Larissa Elias. Larissa o convidou para participar de um evento e propôs que o mesmo fizesse uma apresentação na praia. Daí surgiu a proposta da mesma iniciar o processo de direção de suas performances. A performance, apresentada nos jardins da UNIRIO, foi o encontro da pesquisa de ambos. Para Samuel Abrantes, as experimentações descompromissadas já haviam se esgotado e, naquele momento, era necessário o suporte de alguém de fora com um olhar de direção, com um olhar de cena que impusesse determinados movimentos, determinada inflexão de voz e determinado comportamento que justificassem esse figurino como performativo – como afirmou em sua entrevista para o Festival do conhecimento da UFRJ (Ver apêndice 2).

A Larissa me fez rever fragmentos do texto do Shakespeare, compreender através desses materiais inusitados que eu utilizei onde estava alguma ética desse figurino, de que maneira eu podia classificar... olha, já é uma outra classificação, agora com o olhar da Larissa... tipo a primeira coisa que ela pediu foi assim: traz para o real, traz para o Samuel, tira essa maquiagem muito branca, tira essa maquiagem etérea. (...) E aí, ela me deu essa contribuição para a criação dessa poética (ABRANTES, 2020 b, 1:24:00).

Larissa sugeriu uma série de alterações e a inserção de elementos a esse figurino para que ele tivesse uma maior performatividade na cena. Alterações no texto, no modo de falar o texto, o uso do manto sem a parte de baixo, sem peruca e sem caracterização, somente uma maquiagem básica, foram algumas delas.

Houve a introdução de um aparelho de mp4, que Samuel Abrantes carregava em uma bolsinha. Antes, Abrantes usava essa bolsinha para carregar uma farinha e enterrar o livro de magias. Desse aparelho de mp4, Samuel ouvia o texto de William Shakespeare já adaptado e o repetia como se ele fosse uma espécie de álter ego, sem a necessidade de decorar o texto. Através também do microfone, ele reproduzia o texto adaptado pela diretora para uma realidade mais cotidiana, onde o sertão dava lugar às ilhas italianas.

Figura 12 – Figurino do *Próspero* na UNIRIO



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes

Esse dispositivo funcionou como uma espécie de metodologia e uma experiência do ato ao mesmo tempo. O dispositivo criava uma instabilidade, uma

tensão. Samuel Abrantes nunca decorou o texto e só tinha atenção para esse som que saía desse aparelho e que ele precisava repetir. Larissa afirma que havia uma proposta rítmica e sonora para a fala. A palavra talvez tenha sido um dos elementos mais fortes no sentido de desautomatizar, de dar potência àquele momento – algo que o público nem sabia que estava acontecendo. Podemos dizer que essa metodologia, do uso da palavra, impulsionou uma qualidade de *acontecimento* – tal como as definições de Deleuze.

O acontecimento, para o filósofo Gilles Deleuze (2012, p. 133), é o ato de se desdobrar em um processo de construção artística, em método e em continuidade dialógica. A polifonia dos vários conceitos da dobra, linha e desdobramentos abordados por Deleuze, estimula um diálogo entre a arte do figurino à serviço de uma compreensão da arquitetura do corpo em cena e seus movimentos. A experimentação das possíveis texturas deste figurino também são redobramentos das possíveis soluções do diálogo que ele faz com o corpo. E este, por sua vez, se desdobra em movimentos que alteram as possibilidades que o figurino pode propor para a *performance*.

Quais são as condições de um acontecimento para que tudo seja acontecimento? O acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo. (DELEUZE, 2012, p. 133-134).

Retomando a questão do uso da palavra, Rancière (2013 p. 24) justifica esse ato como algo necessário para restaurar a arte da cena, para desfazer o nó que se formou ao redor do que a arte do poema e o corpo humano têm em comum: o uso de palavras. À sua maneira, o poema desdobra o véu sobre sua matéria – que nada mais é do que a palavra. Isso determina seu próprio espaço sensível. A realidade do poema, aquela que ele mostra e vela ao mesmo tempo, são as forças invisíveis que cercam as palavras.

Para destacar a importância do meio onde a performance ocorre e a performatividade da cena, vamos abordar a performance sem o texto do *Próspero*. Ela é feita na Praça XV com uma caminhada até o Campo de Santana. (evento UFRJ na praça em 15/05/2019). As questões relacionadas ao estranhamento, ao não pertencimento de uma figura com uma silhueta diferente das demais pessoas no entorno, foram intensificadas através dos sentidos que o figurino transeunte nas ruas ia despertando nos espectadores, sem nenhum contato de fala. Sobre esse estranhamento e esses sentidos, Rancière (2013, p. 202) entende que a arte teatral

consiste sobretudo em movimentos, desenhos de formas no espaço e que essas formas não são expressões reconhecíveis de sentimentos identificados.

Samuel Abrantes relatou em uma de suas entrevistas que o simples fato daquele figurino e todos os seus signos percorrerem as avenidas de concreto emolduradas por prédios antigos faziam com que as pessoas olhassem para o artista questionando aquele ser. Um ser de feições fora da normalidade e com um figurino quente? O que estaria fazendo pelas ruas do Rio de Janeiro? Ele achava que essas seriam as indagações das pessoas que cruzavam o seu caminho, diferente de quando realizou performances em feiras e praças, com outros figurinos de época, onde as pessoas iam ao seu encontro para cumprimentar ou fazer um registro fotográfico (Ver Apêndice 2).

Eu, aí impunha uma nova ordem, uma nova rima, uma nova métrica. Eu extrapolo os limites da rua e no atravessamento eu imponho essa figura, este ser, que eu acho que em dado momento nem é o *Próspero*, porque eu não falava o texto de Shakespeare e não explicava para eles que havia esse subtexto, que aquela personagem fazia parte de um universo de Shakespeare na contemporaneidade. (ABRANTES, 2020 b, 1:30:48).

A performatividade desse figurino fora suficiente para a representação de um sentido, reproduzido pela imagem – como Féral se refere em seu texto; logo, o figurino da performance pode e deve ser usado como facilitador da linguagem da cena. Havendo uma liberdade no processo de construção e interpretação da forma do figurino, o figurinista é o autor da dialética do seu projeto. A observação do processo de construção do personagem pelo ator, de sua cena ou performance, pode ser um grande aliado para que o figurinista possa fazer deste figurino um aliado da cena, um facilitador da performance, dos movimentos deste personagem, evidenciando todas as características do texto e da movimentação corpórea de quem veste o figurino.

Em uma apresentação virtual do Corpo Docente do Programa de Pós-graduação em Design da UFRJ, no dia 03/09/2020, a professora doutora e pesquisadora Larissa Elias, diretora da performance *Próspero*, fora questionada sobre a função do encenador no Teatro Contemporâneo (Ver Anexo 1). Em sua resposta, Larissa Elias potencializa ainda mais a importância do figurino performativo. Segundo ela, ele capacita o performer a pensar em uma cena concebida a partir de um objeto, de um espaço. No caso do *Próspero*, de um figurino com uma centralidade própria. Elias diz:

Definição de encenador no teatro contemporâneo... é... uma definição... não há uma definição, mas a gente pode falar assim: primeiro, da ideia do

encenador que vai surgir no final do século XIX, que a gente chama de marco, que vai ter essa ideia de encenador, de alguém que pensa no conceito da cena... e essa ideia vai atravessar todo o século XX. [...] Porque esse conceito pode nascer do ator, pode nascer do cenógrafo, nasce coletivamente... você também não tem mais as figuras, as funções tão [sic] fechadas, então os atores dirigem, fazem dramaturgia, o performer pensa o seu conceito... o figurinista que pensa um vestível, pensa na performance, então você tem uma flexibilização das fronteiras e esse conceito da cena pode vir de qualquer uma das figuras, de qualquer uma das pessoas, ou pode vir coletivamente. Não está tão [sic] fechada essa autoria mais na mão desse encenador, que criaria o conceito da cena etc. e tal [...] (ELIAS, 2020, 1:02).

Para a diretora, o mais importante é o jogo que se faz a partir da proposta da performance – um jogo que tenta provocar uma tensão com uma certa ideia de personagem e que parte do figurino como protagonista da cena. Mas, voltando a importância do figurino como um facilitador da *performance*, poderíamos nos perguntar: será que isso se dá na prática e em todas as mídias performáticas? Ou somente na cena teatral e na dança? Ao perguntar ao figurinista e pesquisador Samuel Abrantes – na palestra intitulada “Narrativas Carnavalescas” do evento *Festival de Conhecimento da UFRJ* – se há uma preocupação sobre o figurino como um facilitador, ou como um dificultador proposital, da *performance* do componente durante o projeto e/ou execução do figurino de Carnaval, fora dada a resposta abaixo:

Quem tem que pensar nesses facilitadores, nessa dificuldade, é o confeccionista. Nem sempre o carnavalesco é o confeccionista. Existe no barracão grandes equipes de confeccionistas e em algumas, eu tenho certeza absoluta que não estão levantadas essas questões. Eles estão mais preocupados com a visibilidade plástica do que com o peso da roupa (...). Mas eu conheço alguns carnavalescos... Milton Cunha, por exemplo. Ele veste, ele experimenta as roupas, ele experimenta, ele sacode, balança para ver se aquilo está seguro, se aquilo resiste, se está pesado ou não... então, assim, as pessoas que transitaram nas duas pontas, da proteção, do desfile do cortejo podem se preocupar com essas questões, mas eu vejo várias baianas reclamando do peso da roupa, componente reclamando que a cabeça tá apertando. (ABRANTES, 2020a, 1:38:25).

Este tipo de pensamento, de questionamento, está presente nas artes há alguns anos, mesmo em um trabalho onde a performance é o objeto. O artista, *performer*, pesquisador e arquiteto Flávio de Carvalho desenhou e performou pelas ruas e salões um traje que seria considerado um contraste no ato de se vestir. Sua *performance*, mais conhecida como *Experiência nº 3*, possuía um traje de meia arrastão, saia e chapéu. O artista o utilizou ao lado de senhoras comportadas em plena metade dos anos 50. Além disso, performou pelas ruas de São Paulo com seu “traje de verão”,

propondo uma nova arquitetura do corpo masculino no dia a dia do homem que usava o traje de terno, buscando facilitar a performance no sentido de movimentação do corpo.

A indumentária que inventei era provida de válvulas no blusão, de maneira que o movimento do braço de permitir a renovação do ar situado entre o tecido e o corpo, enquanto o movimento das pernas permitia a renovação do ar entre os saíotes e o corpo. Procurei inventar uma indumentária correspondente ao chamado o “*smoking*”. A gola em redor do pescoço é apenas um substituto do colarinho. Pode ou não ser usada, mas não chega a apertar ou incomodar o pescoço nem impedir a circulação. Tem uma finalidade psicológica, de ponto de apoio, para compensar a inferioridade quando ele anda por aí. Nas pernas, eu coloquei uma meia de malha de pescador, que hoje chamam de meia malha de pescador, e que realmente eram na meia de bailarina, que eu adquiri numa casa que vende artigos de bailarina. A função da meia de pescador era a de esconder as varizes que certas pessoas têm. A sandália é uma sandália comum. Eu não pude aperfeiçoar a sandália nem desenhar uma nova sandália. (CARVALHO, 2010. p. 296).

Flávio de Carvalho não era apenas um artista que tinha uma visão sobre a sociedade, ele era também um pesquisador da simbologia dos trajes ao longo de toda a história da indumentária, das diversas civilizações e de como as transformações da sociedade afetaram os trajes. A sua descrição sobre o traje tropical inventado demonstra isso com propriedade, apesar de ser um traje em uma performance experiência e não um traje performático, executado por um figurinista, como o *Próspero*.

O figurinista não deve ser só um artista cênico, ele pode ser, também, um artista visual e seu processo de criação pode surgir de diálogos com as práticas artísticas as quais os figurinos servem. Quando Flávio de Carvalho realiza a *performance* com sua *Experiência n° 3*, com saia e meia calça, vemos a apresentação de uma arte com uma autonomia criativa. O corpo do profissional se apropria daquela obra (no caso a roupa) e cria uma educação do olhar devido a junção desses objetos que formam o traje do artista *performer*.

Então qual seria a diferença entre o figurino da *Experiência n° 3* e do *Próspero* se em ambos os casos a cena performática surgiu devido a criação do objeto, do figurino? Sabemos que para Flávio de Carvalho o objeto era a experiência, a performance. Mas, nesse caso, talvez a experiência não tenha sido o objeto, o figurino? O figurino não alterava os padrões do traje masculino da época? O figurino não apresenta uma performance mais apropriada para o clima de nosso país?

Figura 13 – Flávio de Carvalho nas ruas de São Paulo



Fonte: Jornal Folha de São Paulo.

Talvez a resposta para isso esteja, mais uma vez, no conceito de *acontecimento* estabelecido por Deleuze. Gilles Deleuze afirma em sua obra que “[um] acontecimento não é somente ‘um homem que é esmagado’: a grande pirâmide é um acontecimento, e sua duração por 1 hora, 30 minutos, 5 minutos...” (2012, p. 117). Podemos então fazer uma analogia de que o acontecimento de Flávio de Carvalho não é apenas a experiência de usar um traje diferente pelas ruas de São Paulo: o traje por ele criado e a duração de sua caminhada usando esse traje é um acontecimento. Isso reforça a performatividade do figurino. Sobre a importância do meio na performatividade da cena e do figurino, vale a pena estabelecer a análise de uma imagem destacada por Samuel Abrantes em sua entrevista. A imagem é um desdobramento do acontecimento e foi capturada no caminho para a performance da UNIRIO. Percebemos, na imagem abaixo, que existe um deslocamento do olhar do espectador não só para o figurino, mas também para o espaço em que ele está inserido: para o espaço externo – no espaço da parede, as imagens, os grafites e as ilustrações contidas no percurso se relacionam diretamente com o figurino desse estudo, principalmente com as frases *Exu Salva* e *Fogo na Babilônia*.

Figura 14 – Performance do *Próspero* pelas ruas do campus da UNIRIO



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

A cena em questão nasce a partir da presença do figurino com toda a visualidade do entorno e não a partir de um texto como acontece na maioria das vezes na cena teatral. Como já fora dito por Larissa Elias, essa é mais uma possibilidade da narrativa da cena se dar por outros elementos cênicos, como o figurino, e não pelo texto. O conceito de cena pode ser definido pelo figurinista e não o diretor ou encenador. O espectador, assim como o performer, está situado na intimidade da ação dessa cena, absorvido por seu imediatismo (2008, p. 207). Sua forma de percepção nem sempre implica a absorção da obra, ele pode também sustentar um direito de olhar e permanecer no exterior.

Exu está nesse espaço intermediário entre o celestial e o terreno. Exu é o mensageiro entre Deus e os homens. Exu é o comunicador. Exu também é a luta, também é o atrito, também é o conflito da própria cosmogonia desse orixá. Nele está contida essa ideia de conflito, de comunicação. E tem fogo na Babilônia, Carolina Campos percebeu isso também... olha quantas coisas estão numa imagem que elas só estão sendo acordadas, ou legitimadas, agora com o olhar do outro, com olhar de vocês. (ABRANTES, 2020b, 1:34:50).

Com todas essas reflexões de autores diversos constatamos o protagonismo do figurino *O Próspero* em relações às performances apresentadas. Trata-se de um figurino que não é criado em conjunto com alguma cena. As possibilidades performativas deste figurino são a própria cena. Concluímos através dos estudos de

Josette Féral que esta forma artística, o teatro performativo, produz um acontecimento que reencontra o presente sem uma obrigatoriedade da representação, da mimesis, mesmo que a descrição das ações do performer não seja atingida (2008, p. 208). A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido e essa lógica pode ser criada pela performatividade da cena ou pela performatividade do figurino, como é o caso desse estudo. O teatro não é uma arte da imaginação (2013, p. 204-205), ele é uma arte do visível, uma arte da presença sensível que deve usar seus próprios meios para apresentar a relação de realidades heterogêneas. E essa visualidade pode ter uma cena contruída a partir de um figurino que performe e seja protagonista por si só.

3. A TÉCNICA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FIGURINO

Nos figurinos de Samuel Abrantes, percebemos quando a técnica e o processo de criação se fundem em um só resultado: a experimentação. Essa identidade visual, que seus figurinos carregam, com materiais têxteis não disponíveis no mercado, e a constante necessidade de se criar uma superfície têxtil com significados e significantes, faz da práxis o eixo principal de seu processo de construção dos figurinos. A escolha dos tecidos tem importância, pois eles devem possibilitar a metamorfose dos movimentos e das posturas coreográficas e, até mesmo, fortalecer a plasticidade do corpo e das ações do ator/ performer em cena, sem afetar ou atrapalhar a dinâmica da *performance*. A diversidade de materiais proporciona uma capacidade de criação de superfícies têxteis com diferentes técnicas, ampliando a dimensão criativa do figurinista e o tornando um empreendedor, um produtor de sua própria demanda.

A criação não tem limite, as tecnologias podem ser experimentações até banais e, muitas vezes, ela está determinada e vinculada com a técnica construtiva. A criatividade e as experimentações fazem com que o artista exerça uma capacidade contemporânea de captar as questões e revelar. O fator comum dentre essa pluralidade de competências artísticas é a plasticidade da obra e como essa visualidade impacta o público. Por mais que digam que a arte é o que importa, o artista sempre busca uma identidade, um reconhecimento de sua arte pelo público, uma espécie de encantamento.

Eu busco sempre a história do encantamento. Pra mim, o figurinista, o artista, ainda opera no nível do encantado e aí ele, se ele não chamou pra si os olhares da plateia, do palco, não têm graça alguma. Se ele não consegue traduzir em formas vestíveis o conflito, a ideia primeira ou a poética, esquece e muda de profissão. Então, eu sempre trabalho em relação com o outro e a questão do outro na imagem. (ABRANTES, 2020b, 1:17:02).

Três características fazem parte de uma constância no processo de criação dos seus figurinos: o uso da técnica da colagem, com referência imagética da linguagem visual da cena e como método para a construção de um tecido que não se encontra no mercado; a artesanania dos figurinos, que faz com que texturas, volumes tenham pertinência com o repertório da trama, bem como com os signos da personagem, através de um pensar com as mãos; a transdisciplinaridade do artista e o desdobramento que a prática construtiva apresenta na obrigatoriedade em dar conta de vários fazeres e diversos saberes durante a construção do traje (independente da mídia onde o figurino será apresentado).

Figura 15 – Samuel e o figurino do *Próspero* no backstage



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

Este processo de criação, como podemos ver na imagem acima, tem como consequência a formulação de um *figurino inventário*. Bata, gibão, capa, cajado, todos construídos através da técnica da colagem, da sobreposição de elementos, da

sobreposição das camadas de tecido, bordados, apliques e tingimentos: as camadas de materialidade. O *Figurino Inventário* é um figurino que carrega várias camadas; essas camadas não são apenas as várias peças de roupas sobrepostas, elas são também camadas de signos e significantes contidos em cada uma dessas peças – camadas com materialidades. É um figurino em que o ator encontra inúmeros elementos e inúmeras referências para a construção de sua personagem ou que elenca elementos para sua improvisação performática. Essas camadas de materialidade, em forma de inventário, são responsáveis pela plasticidade visual dos trajes. A multiplicidade de competências do figurinista Abrantes colabora para a criação desse conjunto de informações, desse inventário. Ele afirma que diante do traje percebe-se a multiplicidade de textos e esses solicitam uma atenção que retém o olhar e a nossa competência para reelaborar a escritura/leitura daquelas imagens.

Analizando todos os figurinos de Samuel de perto é fácil perceber que seus sentimentos e as suas memórias, perpassam pela colagem dos elementos, itens e signos que os seus trajes contêm, construindo o *figurino inventário*¹³, criando sobreposições de camadas, ganhando um poder de comunicação e leitura. O artista incorporar sua história de vida com as artes cênicas. Isso faz com que o figurino não se reporte apenas ao tempo para que fora criado, pois o mesmo trás substratos de formas, silhuetas e conteúdo de outras vivências e períodos. Essa relação arte / vida pode ser dar de várias maneiras. Samuel o faz de um modo específico em sua técnica, como explanaremos mais detalhadamente a seguir, mas entende que essa relação está presente na sua criação.

Os figurinos possuem as marcas da minha geografia: os bordados manuais da minha mãe; a minha tia Neide fazendo fuxico e quadrinhos coloridos de crochê; as cores de rosas dos lugares que vivi; o riscado das calçadas estreitas dos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, desenhado por recortes geométricos, linhas e ângulos retos; o enviesado das trilhas que cortava, na ânsia de encurtar os caminhos, costurando os meus sonhos. Essas imagens me saltam aos olhos, quando ensejo a compreensão deste itinerário da criação artística. Reencontro inúmeros lugares e acordo muitas histórias lá adormecidas, onde se fundaram as bases de minha formação. O que me parece claro, hoje, me aproxima do pensamento de Foucault, à maneira pela qual a investigação sobre essas imagens me conduz ao reconhecimento das “estruturas sociais” e da “hierarquia de poder” as quais são os tributários. (ABRANTES, 2017, p. 19- 20).

¹³ A construção do *Figurino Inventário* não é matéria a ser detalhada nessa pesquisa, pois a pesquisa sobre o Figurino Performativo de Abrantes é base para o desenvolvimento do estudo sobre o *Figurino Inventário* (estudo esse que será feito em momento futuro).

Os tingimentos em tons terrosos são outra característica dessa interferência do binômio arte / vida no processo de criação do artista. Isso aparece, por exemplo, quando Samuel, ainda criança, tingia restos de tecidos, enterrando-os no solo barrento, dos fundos de sua casa, onde passava um rio. O artista que vivia dentro do pequeno menino, já brincava com as possibilidades de colorir o branco da vida em seus trajes experimentais. A prática dessa técnica, Samuel levou para sua vida profissional e para a vida acadêmica, ensinando seus alunos o tingimento e envelhecimento natural.

Como figurinista, Samuel diz que “reconstrói o imaginário sociocultural, sobretudo porque parte das referências estéticas concretas, que legitimam sua realidade histórica e discursiva” (ABRANTES, 2017, p. 44). Seu figurino coloca em cena os múltiplos signos que justificam uma passagem do tempo ou que demonstram a sua procedência. Ele realiza um movimento de persuasão do espectador para a realidade exposta na cena, estabelece as formas e silhuetas de períodos históricos. Os figurinos de Abrantes são uma expressão plástica alimentada pela imaginação de símbolos do artista.

3.1. A técnica da colagem

A colagem é uma técnica que foi fundamental nas artes de Vanguarda do século XX. Artistas como Braque e Picasso, no intuito de romper com o padrão tradicional imposto pelas *Belas Artes*, resolveram experimentar sobreposições de elementos diferenciados para criar uma arte tridimensional, com a possibilidade de o espectador observar uma mesma forma por ângulos diferentes, como afirma Abrantes (2017, p. 28). Alguns movimentos, como o Cubismo, acabaram surgindo deste exercício de, no branco da folha, sobrepor pedaço de jornal, tecido, pedaço de madeira, de vidro, interferidos com pinturas em alguns momentos. A ensaísta Marjorie Perloff, em seu livro *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*, no capítulo “A invenção da colagem”, detalha diversas obras de arte executadas com essa técnica e reflete sobre os conceitos de visualidade e desenvolvimento da mesma. Ela afirma que: “a palavra collage vem do verbo francês *coller* e significa literalmente ‘afixar’, ‘pregar’, ‘colar’, como na aplicação de papel de paredes. Nesse sentido literal, a colagem foi praticada durante séculos em todo o mundo” (PERLOFF, 1993, p. 99).

A autora também conceitua a colagem como uma técnica que subverte todas as relações convencionais de figura x fundo, pois nela nada é figura ou fundo e afirma que cada elemento

colado tem uma função dual: “(...) refere-se a uma realidade ainda que o seu impulso composicional seja o de sovar a própria referencialidade que parece afirmar” (PERLOFF, 1993, p. 104). Nessa arte, o espectador está sempre no centro da criação, pois a colagem não nos diz que palavras devem ser combinadas ou qual a sequência de leitura das imagens que estão dispostas nelas. Não há uma organização definida por mais que as imagens e as palavras que ela contém tenham tamanhos ou formas similares, pois um ângulo é tão importante quanto qualquer outro. Não existe um ponto central, um único foco. As sobreposições de palavras, formas, materiais e elementos induz o expectador a realizar o seu percurso de leitura, a realizar suas conexões entre si e desdobrar seus significados. Perloff nos diz:

Se nos dermos ao trabalho de ler os fragmentos de jornal na colagem de Picasso, descobriremos que a seleção deles dificilmente é casual, pois o “círculo” de jornal que funciona como uma espécie de fundo para formas violino-mulher e os planos abstratos agrupados no do quadro contém referências aos principais aspectos da vida cotidiana de Paris em 1912: esportes, finanças, sexo, crimes, religião. (PERLOFF, 1993, p. 105).

Marjorie Perloff (1993, p. 144) ainda conclui suas considerações estabelecendo uma reflexão a partir da obra de Rosalind Krauss (*The Picasso Papers*) sobre uma extraordinária contribuição da colagem, sendo ela o primeiro exemplo dentro das artes pictóricas da exploração de um sistema em que a representação está diretamente condicionada com a combinação do significado e do significante – do conceito com o objeto em si.

Sendo assim, nessa pesquisa de mestrado vemos a colagem por três prismas: a técnica da *Collage*, criada no século XX e usada como referência para a criação de Samuel; as pranchas de referências com as formas, cores e materiais do figurino; e o próprio figurino do *Próspero*. A pesquisadora Muniz (2004) questionou Samuel Abrantes sobre a inspiração do seu trabalho, sobre o processo de criação e de onde vinham as imagens iniciais de seus figurinos. Samuel Abrantes se refere a colagem como uma das principais respostas a todos esses questionamentos.

Faço colagem, técnica muito trabalhada na moda, por causa das referências históricas e de tendências. Junto minhas referências com as de história da moda e da indumentária. É uma colagem de imagens, de ideias que ficam na memória. Meu método é muito pessoal e muito próprio – todo artista é singular na sua criação – a minha singularidade se dá nesse processo (MUNIZ, 2004, p. 274).

O uso da técnica da colagem como a ideia de criar um quadro de referências sobre as características físicas, psicológicas e materiais do figurino, fazem com que esse conflito

requeira uma leitura. Essa colagem deixa de ser um quadro, uma obra de arte tradicional que tenha um aspecto contemplativo. Ela passa a convocar o observador (diretores, atores, cenógrafos e profissionais da cena) para um esforço de entendimento destes elementos contidos neste quadro. Os botões, que são usados como adorno e textura e não para abrir e fechar casas nos trajes; os recortes de rendas que passam a ser apliques para remeter ao desenho de mandalas; o tingimento em relevo para trazer a textura das rendas, o desenho das tramas e manter a cartela de cores; o croquis do figurino com a imagem de fundo do tecido criado por Samuel após a sobreposição e justaposição de todos esses elementos em uma colagem têxtil.

Figura 16 – Prancha de referências do figurino do *Próspero*



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

Nas pranchas de referência do figurino do *Próspero*, podemos observar as diversas camadas de seu *figurino inventário*, a sobreposição e o conjunto de formas que a colagem desses elementos, contidos nas pranchas – elas nada mais são do que uma apropriação desta técnica para as construções artísticas de Samuel. Mais do que técnica, como constatamos na imagem acima, a colagem é também metodologia da representação gráfica de suas ideias. Ela transforma os elementos inseridos na prancha de referência ou nos figurinos em linguagem, pois a visualidade resultante desse agrupamento de elementos é lida pelo expectador. Já nos foi dito pela escritora Sônia Oliveira (2004) que imagem também se lê.

Ao contemplar minhas colagens, os figurinos, meus estandartes, o conjunto de cortinas, molduras, gravatas, sombrinhas, fitas e rendas, relativizou a minha função e compreendo o quanto de visível, de dizível, de perceptível, de espectral e de mítico estas composições imprimem. Conquisto uma dialética bancada pelo reconhecimento dos desdobramentos e estados emotivos evocados em meu trabalho. Dialética refeita pelo uso emblemático dos elementos gráficos e do material têxtil. (ABRANTES, 2017, p. 34).

Abrantes se utiliza dessa técnica em diversas etapas de seu processo: quando realiza a montagem das pranchas de referências históricas, conceitos, formas, texturas, cartela de cores e possibilidades de materiais a serem usados no figurino e até quando realiza a colagem no tecido. Os tecidos diversos e os experimentos de textura trarão a visualidade dessa obra, sempre na busca dos elementos diversos, das formas comuns, das cores que se equivalem e combinam para trazer a atenção do expectador e permitir que ele crie o seu percurso de leitura da obra de arte criada.

Figura 17 – Prancha de referências para o figurino do *Próspero*



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

Em seu livro *Itinerários da criação: abismo, dobra e figurino* (2017, p. 29), Samuel relata que a técnica da colagem permite agrupar na superfície do papel muitas experiências de vida. Elas se reúnem de forma aleatória e buscam uma significação. A colagem revigora os conceitos de visualidade do artista durante sua construção e estimula a discussão sobre as narrativas evocadas pelas imagens. Assim como nas experimentações e produções de superfícies têxteis, não acredito em uma reunião de

elementos de forma aleatória por parte de Samuel. O artista, para que a obra ganhe tridimensionalidade, tem um cuidado em fundir o tecido com o papel em suas pranchas de referências. Há uma escolha cuidadosa dos elementos dentro da mesma cartela de cores. Há uma diversidade de materiais. O recorte das revistas, buscando isolar apenas a forma que ele julga pertinente a visualidade da obra, faz com que a constância da prática em criar esses objetos tenha dado lugar a um *automatismo poético*¹⁴ – que Samuel chama de práticas intuitivas ou oníricas e que sempre criam uma ruptura na abstração de suas obras, já que o artista cria colagens de diversas formas.

Uma questão clara, sugerida pela utilização da técnica da colagem, implica na sobreposição de muitos temas, diferentes objetos e formas. Na colagem, há uma série de rupturas na abstração de um mesmo tema. É através da relativização dos mesmos ou na ilusão de continuidade do projeto artístico que teremos ideias e imagens que estabelecem o suporte em funcionamento da arte ao desconstruir, interpor e recriar. (ABRANTES, 2017, p. 28).

Samuel não se limita, em suas colagens de referências, a apenas agrupar os elementos na prancha. Tal qual em seus figurinos, ele executa técnicas de pintura e beneficiamentos nos objetos têxteis que serão reproduzidos nos trajes, como se ele quisesse trazer um pouco do figurino para prancha, um detalhe ou mostrar como todas aquelas formas e símbolos podem se desdobrar em um detalhe da roupa. As pranchas de referência, obras construídas pela técnica da colagem, também determinam a intervenção dos objetos, dos desenhos dos trajes e adereços que são reproduzidos por papel e cola. Em sua prática profissional, Samuel constrói as pranchas de referência antes da execução do figurino, pois são a pesquisa para sua execução.

No caso da construção do figurino do *Próspero*, a “colagem das referências” e a “colagem do figurino”, pelo menos a do manto, foram feitas ao mesmo tempo como podemos observar na imagem de fundo da prancha – onde as mãos de Samuel Abrantes estão bordando elementos utilizados na textura do manto do *Próspero* (ver figura 18). As imagens das pranchas e os croquis do figurino foram desenhados antes, mas a montagem se deu de forma consecutiva a execução do figurino.

À medida que a execução do manto avançava, Samuel juntava as sobras dos materiais para finalizar a colagem das pranchas, mesmo daquelas que já estavam

¹⁴ Aqui há uma liberdade poética para a definição de “automatismo poético”: trata-se da prática de construção das composições artísticas de Samuel que ele afirma serem feitas de forma onírica e intuitiva. Percebo que os anos de prática de sua metodologia proporcionaram uma capacidade de construir suas colagens como se suas mãos tivessem um raciocínio próprio, desprendido da racionalidade de seu cérebro.

prontas. Na produção de Abrantes nunca há lixo ou sobra, sempre há materiais que podem ser ressignificados e, dessa forma, ele mantém uma homogeneidade de elementos entre as pranchas – que são as páginas do livro de magia do *Próspero* que a personagem carrega nas mãos em algumas apresentações. O gibão e a calça bufante usada pelo artista sofreram modificações entre o que fora projetado (ver figura 2) para o que fora executado (ver figura 6). Isso também é uma consequência da colagem do figurino. O que é projetado, às vezes, tem sua execução alterada devido a sobreposição de galões, passamanarias e bordados que surgem durante o processo de experimentação da aglutinação de texturas.

O objetivo de Samuel Abrantes, nessas colagens, é buscar uma leitura, mesmo que seja no uso da forma verbal, com contradições e antíteses: materiais nobres, como rendas de fios de seda e galões e, também, materiais mais comuns rendas de algodão tingidas; como tinta de relevo com traços irregulares; pérolas justapostas a botões de massa; e, também, contas de plásticos forradas por tecidos paetizados, alguns materiais que foram usados na confecção do *Próspero*. A todo momento essas inúmeras contradições vão se sobrepondo e buscando uma leitura através de suas formas.

Figura 18 – Prancha de referências do manto do *Próspero*



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

No processo de construção do figurino de *O Próspero*, Abrantes relata que a colagem remete e dá lugar à subjetividade. Essa subjetividade busca uma concretude nos elementos dos materiais iconográficos usados, que remeteriam a este universo shakespeariano e particularmente ao universo de *A Tempestade* – onde *O Próspero* está situado. Por isso, Abrantes (2017, p. 31) acredita na colagem como instrumento fundamental para a composição dos figurinos. Os figurinos mostram de forma pontual as marcas de um recorte espacial, de um eixo temático ou conceitual. As colagens transformam os elementos ali inseridos em linguagem.

É tipo assim... daquele desenho daquela imagem, que para mim era num dado momento subjetiva da colagem do desenho, a imagem que a mídia alfa me deu (aquele nosso primeiro slide) eu vou começar a reunir do meu universo cotidiano imagens, coisas, cortes, tecidos... eu tenho aí um bordado redondo de forma circular logo em cima dessa colagem, tem um papel de decoração, o papel de presente que falo ali, eu tenho o papel Kraft, tem uma textura enrugada ou seja eu já to querendo, com essa colagem, fugir do plano liso, da superfície lisa da folha e do tecido que eu vou trabalhar daqui a pouco. Essa colagem vai reverter, ela vai me remeter, ou ela dá lugar, a essa ideia. (ABRANTES, 2020b, 20:00).

Esse movimento de conflito e estranhamento causado pelas colagens é consequência da capacidade de administrar signos que Samuel Abrantes possui (relacionando significantes e significados). Trata-se de uma espécie de poética dos objetos que Abrantes chama de sua *poética têxtil* (2011, p. 33). Ela evidencia a compreensão de uma nova cadeia de conexões, de coerências e de sinais do percurso da criação. Um contraste nítido entre representação e não representação.

A colagem, e mesmo a arte moderna... a arte feita ali no início do século 20, as artes de vanguarda, elas causam um estranhamento necessário (que exista este estranhamento) porque é ele que vai convocar o observador para dentro da obra, para a leitura da obra. Quando eu digo que sai da moldura é porque a obra, ela toma espaço. (...) Quando Picasso e Braques se apropriam desses elementos, desses insumos da vida moderna, inventam um novo contexto para ele da obra de arte. Não só a obra de arte que está sendo repensada mas principalmente o sentido da forma, o sentido da bidimensionalidade que eles estão abandonando em nome de uma tridimensionalidade. E aí eles percebem que com esses elementos sobrepostos, interpostos, há um conflito. A base do teatro, a base do drama, é o conflito... deixa essa imagem aí de lado e vamos voltar para a colagem. (ABRANTES, 2020b, 42:44).

As colagens são os suportes para o exercício de criação de Samuel. A inserção de imagens estranhas à cena, especificadas pelos elementos das colagens, proporcionam uma experiência artística singular, onde é possível perceber uma

subjetividade da arte. Em uma única prancha é possível observar sobreposições infinitas de tecidos diferenciados, papéis texturizados, recortes em papéis, cristais e pedras coladas, texturas criadas com tinta relevo ou tinta expansiva, recortes de rendas, retalhos de crochet, galões e passamanarias, estudos de figurinos em croquis etc. Trata-se de uma obra de colagem artística que se desdobra em um figurino feito a partir da colagem de vários símbolos – contidos nessas pranchas de referências – com a preocupação na elaboração de formas, cores, texturas e sutilezas das composições. Tudo conectado pelo “pensamento” das mãos do artista.

3.2. A artesanania do figurino e o pensar com as mãos

Se a colagem é metodologia de construção para Samuel e denominação para seus figurinos, como então construir a conexão de elementos e seus significados se não for com as mãos que, de tanto experimentar o fazer artesanal, trabalham a artesanania de sua *poética têxtil* como se tivessem um raciocínio a parte de seu corpo? É uma performatividade das mãos. Há um ato poético na feitura dos figurinos, assim como Pollock performava ao pintar.

Essa sobreposição dessas coisas toca nisso que eu chamo poética e aí, é um movimento de liberação de uma energia, que vai além daquela ideia que a gente tinha da arte, da comunhão com o supremo. A poética é o meu momento de tocar no meu sublime, ou na minha ideia sublime de figurino teatral, ou a minha ideia de sublime da minha obra, ou na minha ideia de Deus. Quando apresento esse figurino é claro que ele vai traduzir esse sentimento de encantamento ou de estranhamento. Ele precisa suscitar alguma reação no grupo que o observa, na plateia que eu teria que usar no final é desse processo de construção. (ABRANTES, 2020b, 46:14).

Trabalhar a artesanania na construção do figurino é pensar e fabricar texturas que incorporam elementos ao tecido plano e trazem uma autenticidade a ele – dando um significado ao figurino. Seja com um material próprio da construção do figurino ou com um material inusitado, a busca pela textura e as sensações que elas causam fazem com que o artista produza em seu espectador mais do que uma experiência visual, produza também uma experiência sensorial.

A pesquisa da textura, presente na moda, sempre ajuda o figurinista. Os elementos que transformam a superfície plana dos tecidos em uma superfície dinâmica são obtidos pela combinação de elementos visuais e táteis. A partir de uma abordagem estética, a textura acentua a sensibilidade do olhar, estimula o toque e potencializa as

peças, criando diversas situações e sensações pertinentes com o espetáculo para o qual o figurino está sendo criado. Essa textura é o elemento que aperfeiçoa e enriquece a compreensão estética, além de potencializar a produção de trabalhos. A mescla de materiais nobres (tecidos luxuosos, pedrarias e similares) e materiais mais ordinários (materiais de refugo ou descarte) ajuda no realce de ambos e ressalta a profundidade dessas texturas. Assim, as texturas dão um ar de autenticidade aos figurinos – elas reforçam a estética de uma artesanaria como base da construção da obra e isso mantém a poiesis¹⁵, conforme podemos observar na próxima imagem.

Figura 19 – Detalhes da artesanaria no Figurino do *Próspero*



Fonte: Acervo do Artista Samuel Abrantes.

Saber ler a poética de um trabalho artístico ou de uma obra é saber entrar em contato com um gênio, no sentido do criador do trabalho, e compreender o que há de lúdico na obra de arte, o que há de memória nos textos. Compreender essa poética é superar o abismo do início da criação e entrar em contato com as nossas idiossincrasias, poesias e o gênio de

¹⁵ Palavra de origem grega que, inicialmente, era usada como sinônimo de processo criativo.

criação; é criar poiesis e transformar os materiais em formas e texturas – isso é próprio da poética, recorrendo às nossas memórias primeiras.

A experimentação é pelo desejo de renovação dos sentidos manipulados nos trajes de cena; é uma dialética dos figurinos e se manifestam em releituras do processo de criação teatral. A preocupação com a elaboração de formas, cores, texturas e sutilezas das composições em artes cênicas é um exercício de construção do olhar diferenciado pelo entendimento do efêmero no ato de criar e na visualidade plástica dos espetáculos teatrais. (ABRANTES, 2017, p. 17).

Essa fala de Abrantes nos mostra que, ao manipular texturas, cores e materiais diversos, ele estabelece uma estratégia de jogo incerta e secreta como uma pulsação que revela a capacidade de se apropriar de uma ideia real em seu cortejo de possibilidades de conceitos e de sentidos. A construção dessas formas e texturas se dá por uma prática de experimentações dos materiais e um exercício de debruçamento e distanciamento desses experimentos, desses objetos. Estes processos, de observação dos objetos à nossa volta, criam um aprimoramento do olhar no sentido de abstração de linhas, cores e adequação aos figurinos desenhados. Os modelos de texturas, produtos desses experimentos, como vemos nas diversas imagens, são resultado de toda a história da sensibilidade, da memória visual e afetiva que cada artista produz. E não é uma análise de produção em cima apenas dos figurinos do *Próspero*, isso é uma prática recorrente da construção dos figurinos de Abrantes (futuramente iremos confirmar se é uma das camadas imateriais do *Figurino Inventário*).

Figura 20 – Figurino das *performances Rainha Margot, Júlio César* e Figurino Carnavalesco Beija -Flor 2020



Fonte: Acervo do Artista Samuel Abrantes.

É como se o figurino deixasse de ser uma obra de arte cênica e passasse a ser uma obra de arte vestível. O figurino poético de Samuel possui uma visualidade que garante a sua autonomia, como se o figurino fosse o cenário e a cena ao mesmo tempo. As pinturas com tintas e relevo, dando a impressão de que o tecido foi bordado, criam um tipo de textura similar a uma renda de bico ou um galão rendado; as colagens de várias fotos, cartas e mandalas sublimadas no tecido ganham a visualidade de uma estampa; os pespontos aparentes com linhas coloridas criam caminhos para que o olhar do observador possa percorrer. Tudo isso justaposto e sobreposto vira uma grande colagem em que as pequenas práticas artesanais dão lugar a uma obra de arte de visualidade única. É a materialidade das ideias através da artesanania das “mãos que pensam”.

Figura 21 – Modelos de texturas e intervenções em têxteis



Fonte: Acervo da autora.

Todo artista possui uma inquietação para a produção de uma singularidade dos figurinos e adereços que produz e entender a poética de sua construção é compreender o sentido de agir e de conhecer. Portanto, a poética designa todo o processo de criação artística, buscando a valorização da forma e da visualidade plástica do espetáculo. Isso se repete com a obra de

Samuel Abrantes e, conseqüentemente, com todos os seus discípulos e alunos. A poética dos têxteis, obtida por esse fazer com as mãos, com a artesanania na criação, se torna uma forma de assinatura e de reflexão de suas obras – é isso que afirma a figurinista e professora Beth Filipecki Machado (2016) em sua dissertação de mestrado *Lado a Lado: reflexões sobre a criação do figurino para a teledramaturgia*.

(...) uma prática discursiva singular, desenvolvida no transcurso de 25 anos, dedicados a conjugar o ensino acadêmico com a prática artística. Destaca a importância do “fazer com as mãos” como campo experimental reflexivo, o lugar das descobertas e da riqueza de sua intensa prática teatral. Desenvolve um pensamento interdisciplinar para costurar teoria e prática, criando um tecido rico de texturas simbólicas, repletas de memórias afetivas, tingidas nos elementos naturais do cotidiano, entrelaçando o corpo do ator para revesti-lo com o colorido de sua imaginação. (MACHADO, 2016, p. 24).

Se a poesia é algo subjetivo que ganha concretude através das palavras, a poética de Samuel busca essa concretude, segundo ele (2017, p. 33), percorrendo um caminho inverso do “fazer”, buscando os ritmos poéticos de formas e linhas que se cruzam: o ponto, a cor, a superfície e a textura – elementos que evidenciam a materialidade da arte de tecer figurinos.

Figura 22 – Textura produzida com a variação do mesmo material



Fonte: Acervo da autora.

Podemos, ao analisar o figurino de *O Próspero*, estabelecer um paralelo entre a *poética têxtil* do artista, o estilo do barroco e o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso. De acordo com a pesquisa do filósofo Mikhail Bakhtin (1987, p. 265), esses são “os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco”. O estilo do grotesco possui características de uma arte decorativa com o uso de formas fantásticas, seres humanos, animais, sempre entrelaçadas com folhagem ou outras figuras semelhantes. Essas imagens acabam distorcidas e com um aspecto de feiura ou caricatura. As criações de Samuel não são caricatas e tão pouco feias. A comparação com o pensamento de Bakhtin (1987, p. 267) está no exagero (hiperbolização) que é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco (sobretudo no sistema rebelasiano das imagens – objeto de estudo do filósofo). Vemos isso no resultado da primeira performance na Biblioteca Nacional, como ilustra a imagem a seguir.

Figura 23 – O Próspero grotesco

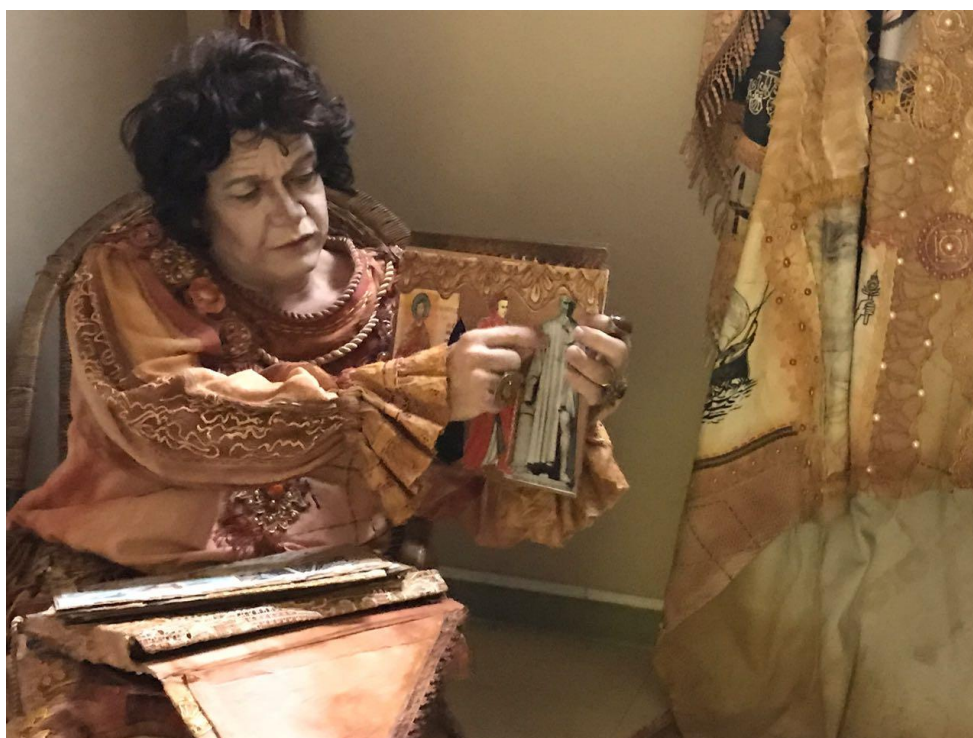


Fonte: Acervo do Artista Samuel Abrantes.

O grotesco é uma característica que também está presente no estilo do barroco, em todas as suas formas artísticas. Em algumas aulas e conversas nossas, Samuel comentou que existem muitas características de François Rabelais, objeto de estudo de Bakhtin, em sua formação profissional. Isso se deu por causa dos muitos anos de trabalho com o diretor Moacyr Góes e a dramaturga Beti Rabetti, que pesquisavam o escritor francês.

Os figurinos de Samuel, em especial o do *Próspero*, apresentam uma série dessas características: a extravagância de formas; o exagero de materiais aplicados em um traje (ao ponto de somente a peça do manto pesar 15 kilos); a valorização dos detalhes que produzem um efeito que hiperboliza a visualidade; um rebuscamento das texturas e exagero nos seus volumes ou na junção de texturas diferentes para criar uma segunda textura (como quando ele recorta um tecido rendado para criar uma barra e ainda tinge com tinta relevo ou tinta expansiva, dando a idéia de um falso bordado); e o dualismo ao utilizar os materiais nobres, como pérolas e cristais, ao lado de fitas de cetim e botões de massa ou plástico.

Figura 24 – O *Próspero* grotesco caracterizado



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

Na primeira performance, vemos a estética do realismo grotesco¹⁶ no resultado da

¹⁶ Denominamos convencionalmente de “realismo grotesco” o tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações (BAKHTIN, 1987, p. 26).

caracterização da personagem. A performance apresenta uma visualidade que remete ao que Bakhtin (19887, p. 25) elenca como disfarces populares das festas e carnavais: uma forma da personagem *Próspero* se rebaixar, se aproximar da terra e se corporificar (1987, p. 18). Samuel apresenta seus figurinos em diversas mídias com a forma grotesca do carnaval relativizada por Bakhtin; uma estética, que Samuel nomeia *poética têxtil*, com ênfase expressiva do exagero da significação. Onde o artista desdobra em forma de superfícies têxteis reinventadas o seu imaginário, com subjetividade e sua reorganização de visão do mundo. De acordo com o pensamento do filósofo de Bakhtin, a poética de Abrantes, assim como o grotesco e carnavalesco¹⁷:

[ilumina] a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos: permite olhar o Universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 30).

Sua poética é uma reflexão sobre o silêncio e a linguagem, o esquecimento e a memória. Abrantes reflete que sua busca por uma *poética têxtil* (2011, p. 33) evidencia a compreensão de uma nova cadeia de conexões, de coerências e de sinais do percurso da criação. Trata-se de um contraste nítido entre representação e não representação que compromete um conceito de arte específico para a modernidade. A arte é ciclo, processo e exercício constante de refazer-se. Essa metodologia construtiva possibilita que artistas de várias especificidades possam construir suas matérias primas exclusivas sem depender do que é produzido pela indústria, tornando a arte mais acessível e dando a possibilidade de uma assinatura em suas criações com o uso de um têxtil que contém os materiais, a simbologia e a poética de seu próprio processo.

3.3. A técnica transdisciplinar e os desdobramentos

¹⁷ O sentido de Carnavalesco para Bakhtin está diretamente relacionado ao cômico e aos ritos. Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. (...) Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. (BAKHTIN, 1987, p. 4).

Baseado em tudo que já foi apresentado nessa pesquisa sobre o figurino e sobre quem o cria, podemos afirmar que o figurinista é um profissional que precisa dar conta de muitos saberes e que deve ter múltiplas competências. Abrantes, em seu livro *Itinerários da Criação: abismo, dobra e figurino* (2017), descreve a importância da pluralidade de competências do figurinista, a importância da transdisciplinaridade na sua metodologia construtiva e a sua capacidade de interpretar as muitas vozes que ecoam ao longo das suas práticas discursivas.

O figurinista opera na reordenação dos conteúdos de inúmeras disciplinas: a pintura; a literatura; a escultura; o desenho, além da realidade revelada na cena. A criação de figurinos segue como combustível para a legitimação da minha relação com estes saberes. Transforma estes conhecimentos em produção de imagem na composição de figurinos, materializados em forma, elementos têxteis ou não, ao vestir os atores. (ABRANTES, 2017, p. 21).

Vemos a repetição de outras competências também na figura de quem encena o espetáculo. A mesma reordenação de conteúdos e pluralidade de informações acometem o Ator Espontâneo na criação deste corpo que vestirá o figurino: um corpo em transformação constante, que carrega todas as suas experiências vividas e que se reflete, se identifica, em um meio expressivo com a sociedade em que vive. De acordo com a reflexão de Ess:

Um corpo que traduz a realidade dos seres humanos, um corpo múltiplo, que conta a sua trajetória e satisfaz seu contexto social e político. O ator espontâneo surge em sua comunidade como elemento de identificação com os demais. É por meio de seu físico que ele faz as conexões necessárias, sempre exercitando sua capacidade de atuação com liberdade de ação, experimentando sensações e afetos, a partir de seu processo criativo. (ESS, 2016, p. 96).

O figurinista possui uma série de especificidades que o auxiliam na criação completa de um figurino: pesquisador, artista visual, modelista, costureiro, aderecista e caracterizador são algumas delas. Por isso, Abrantes acredita que seu trabalho como figurinista se caracteriza por essa transdisciplinaridade, pelo cruzamento de muitas vozes, devido às escolhas, as práticas discursivas e a produção dos figurinos. Além disso, a prática artesanal de seus figurinos faz com que Samuel tenha uma especificidade artística do fazer multifacetada. Além da alquimia dos tingimentos, ele domina as experiências que envolvem o fazer com as mãos, como: bordar, crocheter, tricotar, amarração de nós (macramê) e, também, a utilização de materiais de descarte ou materiais fabricados para outros usos, como superfícies têxteis.

Identifico-me com uma metodologia transdisciplinar que dá conta de muitas nuances. Desde a necessidade de construção de uma escritura que ultrapassa os sistemas de interação de seus signos, ao rigor da pesquisa e da argumentação que não se favorece apenas de um domínio, mas naquilo que atravessa ultrapassa as

fronteiras dos saberes de construídos. Vislumbro a chance de um diálogo de reconciliação entre o saber erudito e a cultura popular, entre as ciências humanas, as artes, o artesanato e a tradição oral dos contadores de história. Uma metodologia que aposta na sobreposição destes campos do saber e, acredita que desta interação algo inesperado e imprevisível será alcançado. Uma metodologia que vislumbra, por exemplo, a possibilidade de trocar o sublime em uma experiência holística ou metafísica. (ABRANTES, 2017, p. 14-15).

Essa polifonia ajuda na facilidade em que o artista olha para o mundo e experimenta os materiais que esse mundo o pode oferecer. Não com a obrigatoriedade do uso de um determinado material com a visão de um figurinista, mas com o olhar de suas outras competências artísticas. A necessidade que Samuel Abrantes possui de que o tecido saia do plano bidimensional e incorpore volume, texturas e novos elementos – no sentido de criar uma indumentária que agrega valores e significantes – determina o eixo desta transdisciplinaridade em seu processo de criação. Os elementos escolhidos para a criação de seus figurinos (pedrarias, passamanarias, apliques, entre outros) nem sempre tem uma relação de afeto com o figurinista. Há a ideia de utilizar objetos ou coisas que estão em uma relação de contiguidade com os que foram utilizados anteriormente no último produto, no último figurino. Isso é uma forma de dar continuidade a produção e manter uma ligação de elementos, uma unidade nas construções de todos os seus figurinos – que carregam o cruzamento de muitas vozes que ecoam ao longo das escolhas práticas e das características das suas personagens. O figurino de Samuel Abrantes é repleto de símbolos e significados definidos por múltiplas especificidades, como se fossem camadas e mais camadas materiais¹⁸, com todos os elementos oriundos de sua colagem, sobrepostos e justapostos, carregando uma história sobre os trajes, tal como um arquivo: *um figurino inventário*.

Eu li alguns livros sobre ele depois que fui classificada como discípula do Arthur Bispo do Rosário, inclusive visitei a colônia Juliano Moreira algumas vezes para entender, compreender esse processo de construção dele. A obra dele, tal qual os meus figurinos, são impregnados desses objetos em que o homem moderno vive mergulhado. Eu faço essa brincadeira com o manto do *Próspero*, já que O *Próspero* também habita o espaço holístico, do metafísico. Para além da matéria do espaço físico, eu incorporo a coisa da palavra... Eu levo essas imagens para o meu manto e eu falo da colagem, lá atrás eu falei, de um sentimento de memória que perpassa essas colagens ou essas imagens. E aí, eu trago para o meu manto. Nesse sentido eu dou força e poder de comunicação, ou poder de leitura, para esse manto quando eu incorporo a minha história de vida com as artes cênicas. É nesse sentido que o figurino vira um inventário pois ele não só reporta um tempo dos

¹⁸ As camadas materiais do *Figurino Inventário* são os diversos tecidos, galões, passamanarias, botões, contas que são colados, sobrepostos e justapostos para formação do tecido autoral, criado pelo artista, para a execução de seu figurino. Além das intervenções de tingimentos e texturas criadas com tintas de relevo. O não detalhamento dessas camadas agora é intencional, pois o mesmo é matéria primária da pesquisa sobre o *Figurino Inventário*, não fazendo parte dessa pesquisa que aqui apresentamos.

anos 90 como traz os substratos de uma forma, de uma silhueta, ou de um uso que é lá do Renascimento... (ABRANTES, 2020b, 50:21).

O figurino do *Próspero* é sempre atravessado por múltiplas imagens que dialogam diretamente com ele (por exemplo, como já vimos, a montagem das pranchas de referência) e com essa postura que é imposta pela cena. Isso demonstra muito a capacidade de apreensão do poético, da obra de arte contemporânea e da capacidade do figurinista adentrar por esse universo com um olhar singular, com um olhar transdisciplinar – de todas essas ciências e com todos esses saberes que agora são incorporados ao objeto artístico. Esses são os desdobramentos (ver Deleuze (2012)) desse inventário que Abrantes executa em seus figurinos.

O figurino, a nova imagem recheada de várias outras imagens mães, ou de imagens inspiradoras, ou de imagens coladas, ela só se realiza nesse acontecimento da cena e aí é necessário desdobrar esta linha para compreender através da sua dobra, através do seu desdobramento, o entendimento da obra, o entendimento do objeto artístico para se chegar à uma poética deste objeto. (...) O Gilles Deleuze fala do poder do desdobramento. É como se tivesse... vou tentar levantar e fazer ó... há uma inflexão do meu tronco para baixo, é difícil de se aprender a imagem no meu desdobramento. No momento em que eu me coloco no ângulo da câmera, eu estou realizando este acontecimento. A partir desse movimento de inflexão, desdobramento, eu teria a capacidade de ler este acontecimento. (ABRANTES, 2020b, 1:17:03).

O conceito de dobra é retirado do Barroco por Leibniz e retomado por Gilles Deleuze. Trata-se de uma instabilidade que o Barroco expressa por ser uma arte de crise; momento em que o artista está tomado de incertezas com reflexões infinitas: os desdobramentos (2012, p. 13). Leibniz (2013, p. 16) analisa a dobra e a divide em dois momentos – que ele chama de dois andares (fazendo uma analogia com a casa barroca): o de cima e o de baixo ou, conforme a análise de Foucault, dois lados: dentro e fora.

Gilles Deleuze utiliza a casa barroca como o modelo de suas análises e a divide em dois andares infinitos, dois andares de dobras de uma forma subjetiva e não como uma crítica ao período histórico e artístico. No primeiro andar se encontram as redobras da matéria e no segundo andar as dobras da alma. Os dois andares se comunicam. Há almas nos dois andares. As almas de baixo, mais envolvidas pela redobra da matéria, estão mais presas ao chão; as almas de cima buscaram um outro andar para não ter contato com as vibrações das janelas, contidas na parte de baixo da casa barroca.

Fazendo um paralelo dessa análise com o figurino, podemos classificar o corpo do ator como o andar de baixo da casa barroca e o figurino da personagem como o andar de cima.

Em suas análises sobre Leibniz, Deleuze relata que matérias distintas podem ser inseparáveis e afirma que todo o corpo tem um grau de dureza e um grau de fluidez ou elasticidade, “sendo a força elástica dos corpos a expressão da força compreensiva ativa que se exerce sobre a matéria” (2012, p. 17). Seguindo esse paralelo, o corpo do ator seria um território de infinitas possibilidades de dobras, de atuações de mecanismos que possibilitem forças plásticas que se distinguem, porque os mecanismos não são apenas artificiais, feitos de máquina. Essas forças plásticas são maquinicas e remete ao infinito, criando as dobras orgânicas executadas pelo criador desse mecanismo; no caso desse estudo o figurinista (DELEUZE, 2012, p. 21-22). Assim sendo, o figurino possibilita ao ator a duplicidade do corpo, finalizando a dobra orgânica do corpo do ator no corpo da personagem. Segundo Gilles Deleuze em seu livro:

Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair –dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. (...) o mais simples é dizer que desdobrar é aumentar, crescer e que dobrar é diminuir, reduzir, entrar no afundamento de um mundo. (DELEUZE, 2012, p. 22-23).

A dobra de Deleuze também pode ser utilizada como ferramenta de apreensão do figurino indicando que os seus significados possuem limites que não dependem da ação do figurinista, pois, assim como a *dobra*, todos os elementos do traje foram projetados para uma apreciação como um todo. Materiais, texturas, técnicas de beneficiamentos (que também são dobras do espaço) podem ser manipulados e considerados, mas sempre estarão em mutação devido a ação do espaço. A relação com o espectador também pode alterar a apreensão dessas dobras, assim como o corpo do ator se apodera desse traje.

Na minha perspectiva, seguindo a mesma linha de raciocínio: se o figurinista é o criador das dobras e o figurino é quem as recebe, não existe então uma obrigatoriedade do corpo do ator para que o figurino exprima seus significados. O figurino pode ser o próprio protagonista da cena. É o que ocorre com o figurino de *O Próspero* – ele é o próprio corpo.

Deleuze relata em seu livro que Leibniz descreve o corpo como uma necessidade moral por conta do obscuro contido nele (2012, p. 147).

Não há o obscuro em nós por termos um corpo, mas devemos ter um corpo porque há obscuro em nós: Leibniz substitui a indução física cartesiana por uma dedução moral do corpo. (...) Devemos ter um corpo, porque nosso espírito tem uma zona de expressão privilegiada, clara e distinta. (DELEUZE, 2012, p. 148).

Mesmo se referenciando ao corpo físico, Deleuze nos dá fundamentos para questionar a importância do corpo do ator em cena: quando há um figurino repleto de desdobramentos

e quando ele se refere a dobra ao infinito (2012, p. 208). Deleuze afirma que a subjetividade das artes, como teatro, pintura, entre outras promove uma liberação das dobras e elas não reproduzem um corpo finito. Deleuze também reflete sobre o traje, indumentária ou figurino reproduzido em diversas variações artísticas, enaltecendo a intensidade e a força espiritual que ele exerce sobre o corpo que o transporta.

Em todos esses casos, as dobras da vestimenta ganham autonomia, amplitude, e não apenas por um simples cuidado de decoração, mas para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo, seja para revertê-lo, seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo, mas sempre para revolvê-lo e moldar seu interior. (DELEUZE, 2012, p. 208).

A todo momento, Samuel Abrantes busca com essa sua metodologia transdisciplinar realizar processos de recriação de formas para uma leitura contemporânea de seus figurinos, buscando um atravessamento de ideias e de conceitos. Um exemplo de um desses processos é o uso da linha, marcada pelo pesponto do bordado dos trajes de *O Próspero*. Samuel Abrantes se utiliza do conceito de Gilles Deleuze sobre a linha. Abrantes escreve: “Gilles Deleuze, que é o meu mais queridinho dos últimos anos, que trata dessa questão que a gente não é só linha. A gente é uma sucessão de linhas que vai se reunir em um acontecimento” (ABRANTES, 2020b, 1:15:20).

Figura 25 – *O Próspero* em *performance* nas ruas do campus da UNIRIO e na Reitoria da UFRJ



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

O figurino do *Próspero* ganha existência quando apresentado na Biblioteca Nacional, mas Abrantes se sente instigado a submeter esse figurino a outras existências, a outros experimentos. Para isso, acreditava que seria preciso um suporte, alguém que lhe impusesse movimentos, uma inflexão de voz ou determinado comportamento que justificasse esse figurino como performativo. Alguém com o olhar da cena, da direção e que tivesse um distanciamento do processo de criação, mas que entendesse a importância da imagem e que o figurino é uma nova imagem recheada de várias outras imagens. Mais uma vez há a necessidade de uma transdisciplinaridade. Agora, ela está relacionada à construção da personagem, ao olhar de Larissa Elias (diretora da *performance*) que, assim como Abrantes (2011, p. 33), acredita que o figurino só se realiza no acontecimento da cena, onde é necessário desdobrar esta linha (o figurino) e compreender, através do seu desdobramento, o entendimento da obra artística, chegando à uma poética deste objeto.

(...) mas agradecer a importância do atravessamento da Larissa nesse processo. Porque ela me fez acreditar primeiro na minha potência enquanto ator e aí já é uma sobreposição de uma outra função, é o artista figurinista que é capaz de representar um outro papel, é um artista da coxia que tem a capacidade de enfrentamento, do espaço cênico, da caixa cênica. E aí ela também me faz acreditar, não nessa minha potência enquanto ator, mas em uma quantidade, em série de metáforas, entendimentos, que ela, enquanto pesquisadora de Shakespeare percebia naquela roupa. Então há sempre uma agregação de valor, aquela coisa que eu tinha falado do olhar do outro. Larissa chega com um olhar, não só de encantamento porque no primeiro momento que ela fala: nossa que figurino bacana... depois ela vai aprendendo aqueles signos ali bordados e vai descobrindo, ou redescobrando, as metáforas ali adormecidas, as histórias ali adormecidas. (ABRANTES, 2020b, 1:31:34).

Essa valorização do atravessamento da diretora Larissa Elias no processo de construção do figurino e da *performance* consolida a importância de uma ação conjunta de todos os profissionais que compõem a cena. Trata-se da criação de uma linguagem visual homogênea nesta cena; onde os produtos de cada especificidade não se destaquem e, sim, conversem entre si com a utilização de símbolos e significados pertinentes a história que está sendo reproduzida. O figurino circunscreve um campo de associações estéticas e históricas; ele dialoga com estes saberes e incorpora o sensível e o inteligível, estruturados por acordos de escolha e intuição, na conjunção do material e do imaterial. O figurino consolida o culto à artificialidade da cena, possibilitando a nossa identificação e catarse. Samuel afirma que seus labirintos pontuais, na desordem e na contramão de muitas regras, a dinâmica espacial de sua cartografia cênica se incorporam com a sua inserção no ensino das Artes Cênicas.

4. PRODUTO ARTÍSTICO:

O MINICURSO E O E-BOOK *(RE)SIGNIFICANDO OS TÊXTEIS*

O minicurso *(Re)significando os Têxteis* é uma compilação de experimentos utilizados por Abrantes para a confecção de seus figurinos; uma espécie de prática de toda a sua metodologia e do seu processo construtivo. Seu objetivo é despertar o olhar do aluno – seja qual for sua linguagem artística – para a ressignificação de materiais, através da utilização de símbolos e significados, criando um material expressivo, autêntico, correlato aos estudos, experimentações e arte desenvolvida por esse aluno. Para a elaboração do produto artístico, dividi o seu desenvolvimento em três momentos.

No primeiro momento, participei da disciplina *Oficina de Têxteis* ministrada por Abrantes de forma remota/ presencial, com uma carga horária de 48 horas. O conteúdo constava de técnicas de beneficiamento têxteis, tingimentos, arte na moda, além de metodologia e experiências de criação de novas superfícies têxteis. Esse momento foi muito importante para entender como uma disciplina de conteúdo prático, em sua maioria, poderia ser ministrada na forma remota sem perder sua essência e sem deixar de afetar¹⁹ o aluno para a importância de ressignificar os materiais. O meu maior objetivo, durante a disciplina de Samuel, foi descobrir como eu poderia fazer o aluno vivenciar a experimentação de forma remota; sem a possibilidade de “ver com as mãos”, que é tão importante para o artista visual.

No segundo momento, ofereci o minicurso *(Re) significando os Têxteis* para os alunos do curso de licenciatura em Teatro do IFCE e para os alunos da escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho (EAOTPS) um minicurso, com o mesmo conteúdo programático, porém, por uma exigência da instituição, o nome de *Figurino Cênico Artesanal*. O objetivo de ambos os cursos foi o de atrair um público maior, pois a procura por cursos na área de figurino é grande no Ceará. Apesar dos nomes dos cursos serem diferentes, o seu conteúdo foi o mesmo, com carga horária de 20 horas e uma abordagem focada na construção de têxteis para as linguagens artísticas da cena. Esse minicurso teve o objetivo de repassar as técnicas apreendidas nas aulas que tive com Samuel Abrantes. Na ocasião do minicurso na EAOTPS, os alunos observaram a ressignificação dos antigos trajes doados e puderam entender como eles se transformaram em figurinos do acervo do Theatro José de Alencar (TJA). Blusas, saias, calças e outros trajes que seriam descartados do acervo, nos foram cedidos para esse trabalho com os alunos.

¹⁹ Neste caso, o verbo “afetar” se refere a afeto. E tem o sentido de desenvolver uma atenção e um cuidado para a ressignificação por parte do aluno.

Por fim, no terceiro momento, foi realizado um E-book com o resumo do conteúdo deste minicurso e o passo a passo do processo de construção dos figurinos do TJA através da ressignificação das peças que seriam doadas ou descartadas por eles. Além dos conteúdos abordados em sala de aula, os experimentos com a aplicação da metodologia de Samuel Abrantes e o redobramento de toda essa experiência, os alunos também desenvolveram diversas experimentações das técnicas e apresentaram seus experimentos em uma exposição *online* fixa no *Instagram*.

4.1. Primeiro momento: a práxis como didática

A disciplina *Oficina de Têxteis* foi criada por Abrantes, dentro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para os Bacharelados em Artes Cênicas – Cenografia e Artes Cênicas – Indumentária. Essa disciplina é obrigatória para os alunos das Artes Cênicas e optativa para outros cursos da EBA (entre eles Pintura, Licenciaturas – em Artes Plásticas e Desenho – História da Arte, Escultura, Gravura, Programação Visual/Design e Desenho Industrial. O conteúdo desta disciplina é consequência do processo de criação do professor pesquisador e possibilita a experimentação para a criação de um tecido que Abrantes utiliza em suas criações, aquele tecido que não se encontra no mercado. O têxtil contém os símbolos, os materiais, a simbologia e a poética de seu processo. Esse processo possibilita que artistas de várias especificidades artísticas possam construir suas matérias primas exclusivas, sem depender do que é produzido pela indústria, tornando a arte mais acessível e dando a possibilidade de uma assinatura em sua arte.

As técnicas apresentadas na disciplina têm uma polifonia que perpassa essa pluralidade dos saberes das artes e mantém uma dialética entre o processo, o produto, o ensino e a aprendizagem. É próprio da profissão do figurinista essa transdisciplinaridade, devido às diversas práticas discursivas e às produções dos diversos figurinos que perpassam por uma variedade de características psicológicas. Essa transdisciplinaridade é necessária na disciplina para transpassar os domínios dos conhecimentos envolvidos e buscar um diálogo com os signos da arte, da semiologia para que se relacionem com o subjetivismo da produção artística e toda a representação da obra para o artista e para a sociedade.

A disciplina tem como objetivo compreender o estudo dos tecidos e tipos de entrelaçamentos de fios, macramê, tricô, crochê, tipos de tingimentos e beneficiamento de materiais têxteis como forma de linguagem visual do artista. Essas técnicas não são aplicadas apenas em tecidos planos, mas também em outras superfícies criadas pela junção desses

experimentos e em superfícies não têxteis, mas que possam assumir essa função: como papel, embalagens plásticas, materiais recicláveis ou de refugo. Destaco como objetivos específicos a capacidade de estimular o aluno a experimentar a manipulação de recursos técnicos e expressivos nas artes visuais; incentivar o aluno a desenvolver a capacidade de representar suas ideias por meio das mais diversas técnicas; capacitar o aluno para a percepção das relações entre os principais conceitos históricos e críticos das artes e as especificidades de suas áreas técnicas; e estimular e capacitar o aluno para a prática das pesquisas artísticas e científicas a partir da experimentação de novas técnicas.

Cursei a referida disciplina durante o período da pandemia, aproveitando a aproximação que a tecnologia nos possibilitou para uma reciclagem das técnicas construtivas de superfícies têxteis. A disciplina foi oferecida desde o dia 28/08/2020 através do aplicativo do *Google Meet* e conteúdos complementares foram disponibilizados na plataforma do *Google Classroom*. Com total de 12 encontros, com aulas teórico-práticas virtuais, durante quatro (04) horas, uma vez por semana. Além disso, o eterno aprendizado e reciclagem da docência em artes fez com que a artista/docente que sou também pudesse renovar as ferramentas e dispositivos do processo de criação – sobretudo pela reeducação do olhar. É fundamental que o artista aluno retome os olhos infantis e volte a enxergar os objetos com a curiosidade infantil, de quem quer explorar e não contemplar.

A teoria sobre a *ensinagem* da pedagoga Léa das Graças Anastasiou, em seu livro *A ensinagem como desafio à ação docente* (2002), classifica o ensino como uma prática social complexa, realizado entre o professor e o aluno dentro da sala de aula, englobando a ação de ensinar e a de apreender, em um processo de troca e de parceria. Isso exige o desenvolvimento do método dialético de ensinar. O verbo “ensinar” contém uma utilização intencional: a intenção da aprendizagem. Mas nem sempre ele é acompanhado da obtenção da meta. Vasconcellos (1996) analisa os aspectos e a mobilização para o conhecimento, a construção do conhecimento (para destacar o papel condutor do professor) e a autonomia dos alunos. O ensino deve provocar uma aprendizagem através de tarefas contínuas entre professores e alunos de tal forma que o processo interligue o aluno à matéria.

Na ensinagem, a ação de ensinar é definida na relação com a ação de aprender, pois para além da meta que revela a intencionalidade, o ensino desencadeia necessariamente a ação de aprender. Essa perspectiva exige o desenvolvimento do método dialético de ensinar. (ANASTASIOU, 2002, p. 66).

O processo de *ensinagem*, ao qual a pedagoga se refere, contém uma forma específica de percepção, pensamento, assimilação e ação. Apreender, esse é o verbo. Ao apreender-se um conteúdo, apreende-se também determinada forma de pensar e de elaborar esse conteúdo. A responsabilidade na *ensinagem* não está apenas no professor, que deve ensinar o conteúdo, mas também está no aluno, que deve, no caso da disciplina de Oficina Têxteis, experimentar e praticar o ensinado para apreender o conteúdo. A *ensinagem* faz parte de um projeto coletivo e o professor deve ter sua autonomia para desenvolver sua disciplina em sala de aula, pois isso é parte integrante de um percurso formativo dos alunos.

Assim ocorreu com a disciplina *Oficina de têxteis*. Nela, o método e a arte estão ligados através de experimentação, para que os alunos assumam objetivos em diversas áreas artísticas. O aluno deve compreender o quanto de perceptível, de simbólico e qual a visibilidade que as composições produzidas imprimem, estabelecendo uma dialética de seus produtos com sua arte, incorporando o sensível através de saberes e escolhas. Também deve praticar para reforçar essa apreensão de conteúdo, de conhecimentos.

Figura 26 – Experimentações para deformar tecidos sintéticos



Fonte: Acervo da autora.

A reinvenção ocorre na disciplina *Oficina de Têxteis* na medida em que as experimentações vão se desdobrando em novos processos de criações artísticas, de acordo com a imersão do aluno no processo de apreensão dos conteúdos e na capacidade de reproduzir uma pluralidade de sua produção artística. Tudo isso é resultado da capacidade dialética do professor e do aluno em buscar uma efetividade

nesta *ensinagem*. Podemos perceber isso claramente em Vasconcellos (1993). Ele se refere aos três momentos fundamentais do método dialético de ensino: a mobilização para o conhecimento, a construção do conhecimento e a elaboração da síntese do conhecimento. Essa construção, mobilização e elaboração de conhecimento se dá na medida em que ocorre um distanciamento da produção, um desdobramento do olhar artístico para manter uma dialética entre nossas obras e nós mesmos.

No exercício de tramas de fios e fitas, buscando conhecer os urdimentos dos tecidos – cetim, algodão, linho, sarja, entre outros –, podemos fazer uma alusão a essa teoria. Para que uma trama, uma nova superfície têxtil, seja formada é preciso ser criado o enredamento entre fios na vertical e na horizontal. Podemos dizer que os alunos são as fitas que vem na direção vertical, buscando alcançar o máximo de conhecimento em arte ao cursar inúmeras disciplinas. Já o professor, especialista em sua cadeira e que leciona o mesmo conteúdo com uma certa frequência, poderia ser classificado como as fitas na horizontal. Na medida em que os dois, professores e alunos, vão se encontrando em aula e trocando suas experiências e suas reflexões sobre o conteúdo, uma rede de conhecimento vai surgindo, consequência do aprendizado e do fazer aulas juntos, como mostra a foto abaixo:

Figura 27 – Exercícios de tramas de fitas



Fonte: Acervo da autora.

A dobra faz parte de um novo processo de subjetivação e, segundo Gilles Deleuze (2012), altera o olhar artístico à medida que configura a possibilidade de novos processos. Esses desdobramentos servem para que o aluno, com o conteúdo teórico, objetivado pelo professor e pelo currículo de sua formação, se desdobre em relação a realidade visada no

processo de ensino. Esse desdobramento reflexivo da apreensão na disciplina cria um hábito reflexivo nas ações da vida e da sociedade desse aluno como indivíduo a desatar das dobras e redobras que somos submetidos cotidianamente. No processo de reflexão, segundo essa lógica (a dialética), é necessário realizar-se todo um “caminho de volta” do símbolo ao ser confrontado com a realidade e com as teorias existentes.

Devido a todas essas considerações é preciso ressaltar, nesta disciplina em estudo, a importância da competência do professor na definição de ações a serem efetivadas pelos alunos sob sua supervisão, visando os objetivos e estabelecendo um processo de apreensão e construção do seu conhecimento – como forma auxiliar da efetivação de processos de parceria e colaboração, mesmo que essas definições sejam feitas a distância e de forma remota. As ferramentas tecnológicas que possuímos hoje proporcionam ao professor e ao aluno uma possibilidade de repetição das técnicas ensinadas maior do que as aulas presenciais poderiam contemplar. Mas o tato, o “olhar com as mãos”, faz muita falta para o artista que produz e se utiliza do fazer artesanal.

4.2. Segundo momento: o minicurso *(Re)significando os Têxteis*

O processo de uma construção artística, muitas vezes, é muito mais rico do que o resultado, por isso inclui como problema a possível redobra da forma que o objeto de arte foi pensado e que se desdobra em uma nova metodologia de se ler estes processos de criação. Esse tipo de prática, de reflexão e experimentação tende a formar um profissional de artes que atue segundo princípios éticos que possam contribuir para o aperfeiçoamento da vida política e social. Por isso a importância do ensino de ressignificação de têxteis para os alunos e profissionais da área do figurino. Para que, além de um profissional que saiba criar uma estética visual capaz de ser sua assinatura artística, eles também colaborem com a criação de uma arte mais sustentável.

Com a carga horária total de 20 horas, o minicurso *(Re)significando os Têxteis* tem como objetivo falar da práxis, transformando a prática em teoria. O seu conteúdo contempla a importância das texturas e sua subjetividade dentro do campo das artes; as diversas tramas de fios e seus usos na moda, artes e artesanato; os diferentes pontos e texturas do *Capitonné* e sua aplicação ao longo da história da indumentária; o poder do envelhecimento para a vivência da peça ou do figurino; bordados e pontos diversos, desenhando significados; um paralelo entre a técnica da colagem e o *Composê*; as rendas e sua tradição no traje feminino

e as construções de superfícies e texturas alternativas. Tudo isso está voltado para o universo das artes e as especificidades que compõem a linguagem da cena.

Os objetivos das aulas foram: 1. contribuir na formação de alunos nas diversas áreas das artes e da cultura, do ponto de vista prático-teórico; 2. possibilitar que o aluno adquirisse uma visão ampla das artes, dentro de uma perspectiva contemporânea que abrangesse uma maior interrelação das diversas culturas; 3. potencializar o aluno a desenvolver uma linguagem própria, com exercícios de construção de novos tecidos, superfícies e texturas para as artes visuais; 4. implementar novos materiais e os relacionar com o projeto a ser executado; 5. expandir a criatividade e as possibilidades artísticas; e 6. exemplificar soluções assertivas de figurinos para que o aluno elaborasse novos produtos e ampliasse suas possibilidades de geração de renda. Como metodologia do trabalho realizamos experimentos, atividades orais e escritas, tempestade de ideias, aulas expositivas dialogadas, leitura orientada de textos selecionados, trabalhos individuais, aprendizagem cooperativa, pesquisas de aprofundamento, análise de vídeos e atividades artísticas práticas.

Como a maioria das aulas foram realizadas de forma *on line*, seguindo os protocolos sanitários da COVID-19, os experimentos foram realizados por mim, diretamente nos trajes do acervo de figurino do TJA. Após a explanação de cada técnica, os alunos realizavam a sua experimentação em casa com os materiais que possuíam. Suas dúvidas e resultados eram enviados pelo grupo de WhatsApp ou apresentados na aula seguinte. Assim, o conteúdo das aulas foi cumprido corretamente. Ocorreu uma maior interação entre os alunos: com trocas de informações materiais e tutoriais que se estende até os dias de hoje.

Os figurinos do acervo do TJA foram utilizados como objetos de todos os experimentos para a ressignificação. Peças que não eram muito usadas ou que seriam destinadas para a doação foram selecionadas e utilizadas como base das aplicações de técnicas de artesanato e transformações de têxteis. O objetivo era que o aluno fosse capaz de executar a técnica e expandir seu olhar para as possibilidades de ressignificação de seus acervos pessoais ou das companhias teatrais, de danças ou agremiações a qual pertencem. Priorizava-se sempre a transformação de algo sem uso, mas com significado e baixo custo. Não se levava em consideração o grau avançado de acabamento do aluno ou sua capacidade e execução profissional. Experimentar era o verbo mais usado em aula.

Os alunos foram se soltando a cada aula e perdendo o medo de suas experimentações, perdendo também o medo de “errar”. Eles conseguiam formular uma opinião crítica comparando os experimentos do primeiro dia com os apresentados no último dia. O minicurso capacitou artesãos, atores, performers, estilistas, figurinista, estudantes ou

simpatizantes das áreas na transformação de seus figurinos com simbologia, significados e sustentabilidade – sem esquecer a preocupação artística. Ele mostrou que é possível criar um figurino com uma plasticidade visual, com poucos recursos financeiros e com o aproveitamento de materiais que seriam descartados. Vários experimentos para a realização dessas técnicas foram feitos pelos alunos. Há uma exposição virtual fixa com todos eles na rede social do Instagram – na página *@resignificandoostexteis*.

Na primeira aula realizei a apresentação da disciplina. Eu esclareci a lista de materiais, apresentei alguns desses materiais e comentamos sobre a bibliografia e os textos complementares do curso. Os alunos não conheciam alguns dos materiais que foram apresentados na aula. Analisamos a importância da criação de trajes na moda e nas artes e debatemos como a produção e o consumo da moda, com base na reportagem da BBC de Londres sobre Gana, causa um impacto na sustentabilidade do planeta. A reportagem mostra como o país virou o lixão de roupas usadas nos países ricos²⁰.

Figura 28 – Prancha de aula e detalhe de figurino do TJA



Fonte: Acervo da autora.

Na segunda aula foi apresentada para os alunos a importância das texturas para a arte dos figurinos; como elas estão relacionadas à subjetividade e como os materiais utilizados para confeccionar suas formas produzem sensações que estão relacionadas a nossa memória (principalmente à memória afetiva). Também foi mostrado como as texturas servem para incorporar elementos ao tecido plano e trazer

²⁰ Para mais informações basta acessar a página: www.youtube.com/watch?v=enektsvTqI

uma autenticidade ao mesmo, dando um significado ao objeto. Trabalhamos com relevos e formas que conseguimos com bordados, costuras de pontos, como o Capitonné, colagem de pedrarias e outros experimentos.

O terceiro encontro ofereceu as tramas dos tecidos e de possíveis superfícies como temática principal. Foi mostrado para os alunos que, além servirem para a construção dos tecidos que conhecemos hoje em dia, as tramas são usadas nas criações artesanais e adaptadas em várias especificidades artísticas. Os alunos iniciaram um questionamento sobre como eles, enquanto artistas, poderiam aproveitar as técnicas de construções de superfícies, estilos e manifestações artísticas para construir seu repertório visual. O livro *Roube como um artista*, do autor de *bestseller* Austin Kleon (2012), foi utilizado como leitura complementar para essa e outras questões. Assim, eles iniciaram uma série de experimentos com tramas de fitas e fios para construir um urdume e ter sua própria superfície têxtil. Os exercícios foram realizados com materiais que os alunos tinham em casa, sempre buscando uma possibilidade de reaproveitar materiais antigos ou reutilizar materiais de uma outra forma.

Figura 29 – Exercício de trama em malha inspirado em intervenções urbanas.



Fonte: Acervo da autora.

O envelhecimento foi o tema da quarta aula. As diversidades de técnicas para desgaste e envelhecimento de vários tecidos, que dão um aspecto de vivência ao traje, foram mostradas aos alunos e eles experimentaram a técnica do tingimento natural como forma de envelhecimento. O processo completo, desde a pré-lavagem do tecido até a fixação da cor foi realizado por todos os alunos do curso. Também foi apresentado a eles alguns exemplos da utilização dessa técnica em figurinos de televisão, teatro e

carnaval – os materiais e técnicas diferenciados para o resultado assertivo em cada figurino de mídia. Eles observaram o envelhecimento em superfícies mais resistentes que os tecidos planos e realizaram uma análise de como essa técnica traz profundidade ao traje e ressalta seu adereçamento.

Figura 30 – Fronha envelhecida transformada em camiseta inspirada em figurinos envelhecidos.



Fonte: Acervo da autora.

A técnica da textura em tecido, conhecida como *Capitonné*, foi o tema do quinto encontro. Os alunos aprenderam a importância da técnica para trazer textura dentro da história da indumentária e sua utilização desde o século XVII – tanto nos trajes como na decoração. Os alunos realizaram o experimento de criar uma superfície com uma das receitas da técnica e descobriram como é possível criar figurinos diferenciados mudando apenas a receita de pontos da técnica e utilizando um mesmo tecido. Além da textura do *Capitonné*, os alunos conheceram a textura do plissado e do origami; e eles observaram as diferenças das técnicas e das possibilidades visuais diversas que ampliam o repertório de poéticas têxtil dos artistas.

A técnica da colagem foi o conteúdo da penúltima aula. Além de ser um dos pilares da metodologia de Samuel Abrantes, a técnica produz no aluno a capacidade de reproduzir uma abstração do tema trabalhado em termo de formas, ideias, conteúdos, gerando mais poesia visual às suas produções. De forma intuitiva, os alunos trabalharam conteúdos de visualidade como conceitos da Gestalt, figura e fundo, cor, formato e textura como uma forma de organização de suas ideias em forma de referências.

Exemplos de artesãos e estilistas foram explicitados pelo uso dessa técnica como forma de uma assinatura artística. Também foi utilizado o trabalho de Samuel Abrantes – que foi detalhado através do exemplo do objeto de estudo dessa dissertação de mestrado: o figurino *O Próspero*.

No sétimo encontro, os bordados e toda a sua importância dentro da construção do traje feminino foi abordado. Os alunos também aprenderam a evolução de seus pontos na história da indumentária, seu uso no vestuário masculino e sua importância como possibilidade da construção de uma estampa nas superfícies planas. Os alunos conheceram alguns dos pontos mais tradicionais, aprenderam um ponto básico e reproduziram em seus experimentos. Os alunos também conheceram a possibilidade de criar peças com bordados falsos: com, por exemplo, o uso de tinta relevo que leva menos tempo para execução do trabalho e pode ter um custo mais baixo em suas produções. Uma das técnicas reproduzidas por eles foi a do falso bordado de *Richelieu*, com tinta puff, para construção de um bordado diferenciado dos riscos oferecidos nas produções das bordadeiras tradicionais.

Figura 31 – Bordado e colagem em foto e bordado Sashiko



Fonte: Acervo da autora.

Na última aula, foi dada aos alunos a oportunidade de pensar fora da caixa e criar superfícies fora daquelas que usam o tecido plano como base. O uso de materiais alternativos, materiais usados na construção civil e materiais de refugo e descarte, foram apresentados aos alunos através de exemplos de trajes da moda e figurinos no teatro,

cinema e televisão. Além disso, os alunos aproveitaram a última aula do minicurso para retirar suas últimas dúvidas, apresentar seus projetos e seus experimentos, explicando a utilização de determinados materiais e defendendo sua metodologia.

No curso ministrado na EAOTPS, devido à diminuição do número de casos da COVID-19, conseguimos realizar a última aula de forma presencial. Visitamos o teatro e a sala de figurinos do TJA²¹, todo seu acervo e ainda realizamos uma pequena prática para finalização de um dos trajes que foram ressignificados. Os alunos aproveitaram a oportunidade para tirar suas dúvidas, apresentar suas produções e observar de perto os figurinos ressignificados com as técnicas apreendidas. Eles conheceram as possibilidades que a sala Flávio Phebo lhes oferecia como um espaço para produção de suas criações e aluguel de figurinos. Durante o minicurso, os alunos aprenderam a importância do adereçamento do traje para o conceito do figurino com características psicológicas do personagem e de um figurino protagonista e performativo; debateram sobre o olhar inusitado do artista em sempre tentar significar os materiais, sua importância para ações de sustentabilidade, o uso de materiais diferenciados e novos em ações performáticas e aumento das possibilidades criativas nas construções de seus produtos.

Figura 32 – Aula presencial na sala Flávio Phebo do TJA



²¹ A sala Flávio Phebo é uma sala de figurino do Theatro José de Alencar (TJA). Nessa sala, os alunos, profissionais e figurinistas tem a possibilidade de alugar os figurinos do acervo do Theatro sem nenhum custo. Nessa sala, nós encontramos ainda máquinas de costura e mesa de corte que podem ser utilizadas pelos profissionais para a construção de seus figurinos.

Fonte: Acervo da autora.

Os “erros”, nas experimentações, foram ressaltados nas realizações das técnicas para que o aluno refletisse que a metodologia prática nem sempre é assertiva como a metodologia teórica. Mesmo com os erros também concluímos que é possível executar esses experimentos em peças existentes; mostrando para o leitor que a experimentação é a coisa mais importante dentro do processo de criação, pois ela nos abre possibilidades de descobrir soluções para problemas futuros e várias soluções para um mesmo problema. A beleza estética é algo sempre questionável, mas é possível conseguir uma identificação dos signos no traje com as características da personagem.

4.3. O E-book – O registro do produto artístico

Para iniciar a produção de mais um produto artístico, o *E-book (Re)Significando os Têxteis*, foi preciso rever o conteúdo da disciplina Ensino de artes à distância, do mestrado Profissional em Artes do IFCE, ministrada pelo professor Maximiliano Arruda, que nos forneceu um manual de criação de conteúdo digital para ensino de arte, resultado de sua pesquisa no doutorado. O manual indica uma série de normas e padronagens que devem ser utilizadas na criação de conteúdos digitais, páginas, apostilas ou *E-book* para facilitar a assimilação do conteúdo por parte do público leitor: a padronização das páginas, a unidade dos títulos e subtítulos, a escolha das fontes e o tamanho delas (para contemplar a leitura do leitor que possui apenas o celular para estudo e leitura), o formato horizontal para um conteúdo com muitas imagens e outras padronagens que foram utilizadas para um resultado assertivo na entrega desse conteúdo.

Registros fotográficos de todo o processo de ressignificação das peças de roupa que, com o passo a passo de alteração dos figurinos, foram feitos para a montagem da prancha. As fotos, todas as imagens utilizadas nas pranchas/páginas do livro e a diagramação das páginas foram tratadas pela autora. Elas foram matéria prima para os elementos das pranchas de referência do passo a passo, feita nas colagens digitais do livro. O conteúdo das aulas foi levado para o E-book em forma de tópicos, como se ele fosse um resumo das aulas ministradas no curso. As pranchas têm aparência de fichas, uma diagramação muito utilizada por Abrantes em seus livros, além da semelhança com as pranchas de referências do figurino do *Próspero*. Esse formato

também reforça a questão de sustentabilidade por conta da produção de um livro eletrônico, pois, ao ter acesso impresso a um determinado conteúdo, o aluno fará a impressão apenas da página do assunto escolhido. Algumas técnicas artesanais também foram detalhadas e exemplificadas na execução da ressignificação dos figurinos do TJA.

O primeiro assunto abordado é a prática da artesanaria e a sua importância na construção do figurino. As práticas artesanais – a construção das texturas, das tramas e de fios que formam superfícies têxteis através de técnicas como a costura formadora de texturas diversas, o envelhecimento dos tecidos através dos tingimentos, os bordados artificiais entre tantos outros experimentos – potencializam as construções dos trabalhos e possibilitam que o leitor passe a ter um outro olhar para os materiais a sua volta. Um tópico foi dedicado às texturas e toda a experimentação de suas possibilidades como redobramentos de soluções para facilitar o diálogo do figurino. A textura do capitonê (feita na manga da blusa da figura abaixo) foi a eleita para ser reproduzida no livro. Trata-se de uma técnica que necessita apenas de agulha, linha e lápis (para marcar a malha no tecido). Essa técnica possibilita a criação de texturas diversas apenas pela costura de pontos de formas variadas – o que possibilita, usando um mesmo tipo de tecido, uma visualidade de diferentes texturas para diferentes figurinos.

Figura 33 – Ressignificação do figurino do TJA – Técnica textura



Fonte: Acervo da autora.

Outro assunto abordado foi a *trama*; a tentativa de criar um tecido ou uma superfície que tenha a característica de sua época ou que dê conta de suas necessidades. Essa prática artesanal está presente em uma diversidade de técnicas: tricot, crochet e macramê; o e-book não se ateve a detalhá-las. Elas não foram ensinadas durante o minicurso. Existem inúmeras plataformas e tutoriais que ensinam suas práticas. Resolvemos abordar a possibilidade de transformar um tecido liso em um tecido tramado, como foi feito na calça de moletom que se ressignificou em top e calça curta através da técnica crochet de mão, conforme a figura a abaixo.

Figura 34 – Ressignificação do figurino do TJA – Técnica textura



Fonte: Acervo da autora.

O envelhecimento têxtil e as diversas técnicas que trazem esse aspecto de realidade e vivência ao figurino ou ao objeto também foi um tema abordado: através do desgaste, do tingimento natural, industrial, do alvejamento ou mesma da técnica de enterrar os tecidos. Algumas técnicas de bordados e falsos bordados (com tintas de expansão e tintas de relevo) também foram usadas e exemplificadas. Além disso, ressaltai o uso dos bordados nos trajes da antiguidade e a economia de tempo e recursos financeiros promovidos na execução das tintas de expansão para a visualidade de bordados em figurino. A saia manchada do acervo foi envelhecida através do tingimento industrial e recebeu o falso bordado de *Richelieu*.

Figura 35 – Ressignificação do figurino do TJA – Técnica envelhecimento e bordado falso



Fonte: Acervo da autora.

Uma breve explanação sobre o figurino do *Próspero* e a metodologia da construção de Samuel Abrantes também foi trazida como conteúdo do *E-Book*. Com essa explanação foi possível explicar e exemplificar as técnicas ensinadas no minicurso e os resultados visuais dos experimentos utilizados para a execução deste figurino. Todas as pranchas de referência de *O Próspero* foram disponibilizadas no *E-book*, possibilitando aos alunos uma observação em imagens mais ampliadas.

A colagem, sua utilização como metodologia de construção de um tecido com textura ou de uma visualidade, também foi um dos conteúdos do *E-book*. Além de estar presente nas pranchas de referência do figurino do *Próspero*, a técnica foi utilizada para o design das páginas e mostra aos alunos a possibilidade da construção de uma composição visual consequência da arte (textura artesanal) x método construtivo (técnica da colagem para composição da forma) x finanças (reaproveitamento de materiais). Além de seguir as determinações do manual de ensino de Artes em EAD, pesquisa do professor José Maximiano Arruda, o livro procurou se utilizar de características das produções de Samuel Abrantes: a artesanaria na visualidade das páginas, a colagem com inúmeras imagens, os tons do figurino do *Próspero*, a estética do exagero relativizado por Bakhtin (1987), os desdobramentos – já comparados com os conceitos de Deleuze (2012) – de técnicas em figurinos ressignificados e a fala transdisciplinar trazendo a importância da prática associada à teoria. O livro possui

qualidade para ser impresso em diferentes formatos (A3, A4, A5 ou ofício). A impressão facilita para os alunos que não tem acesso à internet ou à equipamentos tecnológicos o acesso às informações. As fontes, para buscar uma aproximação da leitura com pessoas de diferentes níveis de escolaridade, são mais rústicas e similares às fontes usadas em jornais. Os elementos das colagens não possuem um recorte preciso. A intenção é promover uma aproximação entre o conteúdo e o leitor leigo de conhecimento artístico, ratificando que a experimentação do fazer é tão importante quanto o produto acabado. Fui responsável pela autoria do conteúdo e também pelo design do E-Book, executado no programa Adobe Photoshop gratuito, por isso o mesmo precisava ser executado e corrigido no período de um mês.

Figura 36 – Passo a passo: ressignificação do figurino TJA – Técnica colagem e bordado



Fonte: Acervo da autora.

Conteúdos de hiperlinks foram introduzidos para proporcionar uma interatividade do conteúdo do livro com assuntos complementares ou detalhamento de algumas técnicas executadas no minicurso. O conteúdo impresso do *E-book* pode ser lido do Anexo 3 dessa pesquisa; no anexo também se encontra o acesso ao *link* para o seu download.

A intenção desse produto artístico é a de que o *E-book* seja um manual didático para artistas e artesãos que queiram desenvolver sua artesanania com a produção de novas técnicas. Ele também serve para os profissionais inseridos na cena teatral, performática

ou na dança – profissionais que não tenham condições de contratar um figurinista para execução de seus figurinos, que não possuam contato com a teoria da criação de um figurino, que morem em regiões remotas, que possuam poucos recursos de materiais ou que precisem desse *envólucro* para finalização de sua linguagem cênica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem estabelecida entre os artistas e o seu público poderia ser realizada de modo direto ou indireto, de acordo com a sua expressão. O espaço, o cenário, os elementos cênicos, além do figurino, são componentes dessa linguagem. Junto da interação da plateia, o entrosamento de todos esses elementos gera uma ação facilitadora do movimento performativo. Os textos mais privilegiados usam como matéria primeira a análise da atividade performativa e pouquíssimos trabalhos se arriscam com dados etnográficos – com a cultura material, os aspectos formais e têxteis, em direção às diversas metodologias que trabalham com o fazer artístico, especificamente, para o figurino performativo. Os elementos da construção da cena compõem um material linguístico e, portanto, são objetos de especulações teórico-críticas e sugerem reflexões pontuais, configurando a potência interpretativa de seus usos.

Essa pesquisa então buscou uma forma de obter um aprofundamento nas questões do figurino e seu protagonismo na cena através do recorte feito em cima da análise do *figurino inventário* de Samuel Abrantes: o *Próspero*. O protagonismo do figurino dentro da cena e a forma como seus trajes envolvem o corpo do ator levaram a utilização da palavra *envólucro* com uma liberdade poética para a grafia da palavra.

Próspero faz parte de uma trilogia de figurinos para performances próprias criadas por Samuel Abrantes a partir de personagens dos textos de William Shakespeare que carregam uma sobreposição de camadas materiais de símbolos e significados. O figurino configura a personagem, ajuda o artista a resolver alguns questionamentos e a identificar, para o público, as suas características. Ao mesmo tempo, amplia a perspectiva de leitura do espetáculo. O responsável por essa construção é o figurinista e seu trabalho passa pelo diálogo com outros criadores: ele é um discurso polifônico, pois o personagem consagra as vozes do ator, do figurinista, do diretor, do autor do texto, do iluminador e, por fim, da leitura do espectador. O figurinista, como autor da dialética, pode imprimir a sua marca e a sua característica no mercado. Através da construção de sua arte pode, também, assumir o poder da ficção artística em vez de levar em consideração todos os manuais de

indumentária, os modos e costumes que refletem o uso do vestuário na construção do figurino. Como autor de sua obra, ele pode se permitir a ter acessos distintos aos contextos históricos, construindo, habitando e pensando essa arte. Através de sua especificidade, o figurinista pode não concluir nada através de sua criação, mas pode refletir e a reflexão gera outras formas de produção.

Uma liberdade no processo de construção e interpretação da forma do figurino colabora para que o figurinista seja o autor da dialética do seu projeto e para que o figurino seja o protagonista dentro do espetáculo. Abordamos, nessa pesquisa de mestrado, o sentido de performativo a partir do que estabeleceu John Langshaw Austin. Essa abordagem foi recuperada do trabalho de Mattos (2013). O recorte sobre o teatro performativo foi abordado a partir de Féral (2008). Chegamos à conclusão de que o figurino de Abrantes, em *O Próspero*, é um figurino performativo pois ele cria possibilidades performativas que vão ao encontro deste figurino que é a própria cena. A performatividade do figurino, como é o caso desse estudo, se reforça no fato de que o teatro é uma arte da presença sensível que deve usar seus próprios meios para apresentar a visualidade de uma cena construída a partir de um figurino que performe e seja protagonista por si só. Esse figurino é protagonista pelo modo como ele é construído pelo artista e pela sua metodologia, denominada por Samuel de *poética têxtil*. Ele realiza uma cadeia de conexões entre vários elementos que tem a ver com a memória e as referências do artista, através de exercícios de experimentações manuais e construções artesanais. Essa metodologia possui três pilares importantes para a visualidade de sua poética: a colagem, a artesanaria e a transdisciplinaridade de fazeres.

A colagem é a técnica artística mais presente em sua arte, pois ela se inicia na pesquisa do figurino. Samuel realiza a montagem das pranchas de referências para a construção desse figurino e finaliza no tecido que esse figurino se materializa, que sempre é carregado de diversos elementos, imagens impressas, união de outros tecidos que vão se sobrepondo e se justapondo sem uma métrica ou lógica definida.

Essa colagem por si só já poderia ser caracterizada como uma prática artesanal de Abrantes, mas a sua artesanaria está além de criar alquimias com cores e tramas com materiais inusitados para gerar diferentes texturas ou colagens para ilustrar as referências de seus figurinos. A arte artesanal está no fazer das mãos que pensam, das mãos que possuem um raciocínio afastado do cérebro e que executam, devido aos anos de prática de Samuel, uma criação que, segundo ele, é intuitiva em alguns momentos. Uma performatividade do ato, do gesto de criar. A transdisciplinaridade de saberes e fazeres

presente no artista também é o diferencial para sua produção e mais um pilar para sua poética. A transdisciplinaridade facilita a sua diversidade de escolhas e de soluções para a criação da visualidade de suas obras, agregando novos valores e significados aos seus figurinos.

Para materializar toda essa pesquisa se fez necessária a apresentação de um produto artístico. Na verdade, dois produtos foram executados: o minicurso *(Re)significando os Têxteis* e o E-book com o conteúdo do curso. Como o minicurso foi ministrado de forma remota, devido aos protocolos sanitários da COVID-19, cursei novamente a disciplina ministrada por Samuel Abrantes na UFRJ, onde ele ensinou a seus alunos toda a sua metodologia e seu processo de criação. O objetivo em cursar mais uma vez a disciplina era entender como seria possível, de forma remota, repassar conteúdos práticos para alunos, principalmente aos que são leigos e sem habilidade artística.

O minicurso replicou o ensino de algumas técnicas marcantes para a criação da metodologia de Samuel, ajudando aos alunos a refletirem sobre a importância da ressignificação de peças de roupa para a sustentabilidade do planeta. Também exercitaram a construção de objetos artísticos com a utilização dos materiais que possuíam em casa, verificando que a criatividade independe do material utilizado. Como modelo de experimentação e reprodução das técnicas, trajes que seriam descartados, do acervo do TJA, foram ressignificados em peças possíveis de serem utilizadas como figurinos por mim. O passo a passo foi acompanhado pelos alunos.

O livro, com o resumo do conteúdo da disciplina, foi realizado no formato de E-book por uma questão de sustentabilidade – para que seu alcance não excluísse leitores que vivem em áreas remotas e para que ex-alunos, caso quisessem desenvolver algum produto no futuro, pudessem lembrar das técnicas que aprenderam durante o curso. Com seu design de páginas feito em forma de fichas, ele garante a impressão apenas de um determinado conteúdo, diminuindo o gasto de papel e de tinta. Nele, caso algum aluno queira confeccionar seu figurino, também consta o passo-a-passo para uma reprodução das peças ressignificadas para o acervo do TJA.

Destaco ainda que as disciplinas do mestrado, dentro do programa do PPGARTES, contribuíram substancialmente para a elaboração da metodologia desta pesquisa. Os atravessamentos teóricos estabelecidos pelo olhar de outros compositores da cena – como, por exemplo, diretores, atores e público, trazidos para dentro dessas disciplinas – também ajudaram a estabelecer uma análise crítica e teórica com a descoberta de novos pesquisadores. Assim, posso afirmar que todas essas ações possibilitaram uma pesquisa

com um vasto atravessamento teórico, detalhamento de informações sobre o objeto de estudo e reflexões acerca dos questionamentos que movem a importância do figurino para a *performance*.

A pesquisa realizada até aqui consegue fechar algumas questões acerca do figurino poder ser o centro de uma atividade cênica, fazendo com que a cena e todas as outras especificidades se desenvolvam a partir dele. Como vimos, sua performatividade vai além quando esse figurino ganha uma materialidade de ideias em forma de uma visualidade artesanal. Algumas questões ainda ficam em aberto, como as camadas de materialidade e imaterialidade do *Figurino Inventário* e serão abordadas em estudos futuros sobre esse assunto, utilizando essa pesquisa como matéria primária para alguns pontos e para o que se refere à metodologia criativa de Abrantes. Quando o figurinista possui uma capacidade criativa em transformar as sobras e materiais de descarte em trajes para construir um figurino performativo, temos mais que um objeto cênico; estamos diante de obras de artes vestíveis. Esse é o legado que Samuel Abrantes nos passa.

6. REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

ABRANTES, Samuel. **Poética têxtil: figurinos, memórias e texturas**. Rio de Janeiro: Onda, 2011.

ABRANTES, Samuel. **Itinerários da criação: abismo, dobra e figurino**. Rio de Janeiro: Boaz, 2017.

ANASTASIOU, Lea das Graças Camargos. **A ensinagem como desafio à ação docente**. Santa Catarina: Revista Pedagógica – UNOCHAPECÓ (pág. 66 a 77) – Ano 4 – jan./ jun., 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Franteschi Vieira. São Paulo: Editora Hucetec, 1987.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo. Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70 LDA, 2009.

CARVALHO, Flavio de. **A moda e o homem: dialética da moda**. Organizado por Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra. Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B.L Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

ECO, Humberto. **Psicologia do Vestir**. Tradução de José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982.

ESS, Paulo. **De corpo Aberto**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

ESS, Paulo. **O ator espontâneo e seu corpo como fronteira do processo criativo**. Conexões: Ciência e Tecnologia, v. 10, p. 95-109, 2016.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, [S. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 1 abr. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

KLEON, Austin. **Roube como um artista: 10 dicas sobre criatividade**. Tradução de Leonardo Villa-Forte. Rio de Janeiro: Editora Roca, 2012.

LA MOTTE, Richard. **Costume design: the business and art of creating costumes for film and television**. Estados Unidos, Michigan: McNughton & Gunn, 2010.

- MACHADO, Elizabeth Filipecki. **Lado a lado – Reflexões sobre a criação do figurino para a teledramaturgia**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- MATTOS, Daniela de Oliveira. **Performance como texto, escrita como pele**. 2013. 198 f. (Doutorado em Psicologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), 2013.
- MARÇAL, Mônica Braga. **Estudo de Propriocepção – Aplicado à formação do professor em Artes**. Curitiba: Editora: CRV, 2019.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2004.
- MUNIZ, Rosane & VIANA, Fausto (org.). **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. **Imagem também se lê – Objeto/ Design**. São Paulo: Editora Rosari, 2004.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Texto & Arte 4).
- RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC. São Paulo, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques **Aisthesis: escenas del régimen estético del arte**. 1ªed. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 1880-1980. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SCHECHNER, Richard. **O que é Performance?** O Percevejo. Revista de Teatro Crítica e Estética. Estudos da Performance. Ano 11, no.12, 2003.
- SCHECHNER, Richard & SCHAPIRO, Ms. Barbara. **The End of Humanism** Universidade de Michigan, PAJ – Performing Arts Journal Publication, 1982.
- SILVA, Antônio Apolinário da. **Para além do figurino: “peles em processo” como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio**. 2017. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.
- RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Senac, 2013.
- VASCONCELLOS, Celso. **Disciplina: construção da disciplina consciente e interativa em sala de aula e na escola**. São Paulo: Libertad, 1993.

Vídeos, redes sociais

ABRANTES, Samuel. 1 Vídeo (2:00:12 horas). Festival do conhecimento UFRJ. **Publicado pelo Canal WEBTVUFRJ**, 2020a. Disponível em <<https://youtu.be/eFaRpKPqyLM>> Acesso em 10 de agosto de 2020, às 18:30.

ABRANTES, Samuel. 1 Vídeo (2:03:52 horas). Festival do conhecimento UFRJ. **Publicado pelo Canal WEBTVUFRJ**, 2020b. Disponível em <https://m.youtube.com/watch?fbclid=IwAR0GIGbUjkfnFhEydBYD8Ltl22U15QcT7nFWc9vpGkD_msc412ZdjJLLtMQ&feature=youtu.be&v=Sl4gvlv4yyw#menu> Acesso em 10 de agosto de 2020, às 18:30.

ELIAS, Larissa. 1 Vídeo (1:30:12 horas). Apresentação ao vivo do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ. **Publicado pelo Canal PPGDesign UFRJ**, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xYkm-hm3_xY> Acesso em 03 de outubro de 2020, às 18:30.

7. APÊNDICES

Apêndice 01 – Narrativas Carnavalescas

FESTIVAL DO CONHECIMENTO DA UFRJ 17/07/2020

Transcrição da live do link: <https://www.youtube.com/watch?v=eFaRpKPqyLM>

Com revisão do texto e inclusão de imagens feitas por Samuel Abrantes.

MESA SOBRE CARNAVAL COM: Marcus Paulo (Carnavalesco da Rocinha), Léo Jesus (Carnavalesco da Engenho da Rainha) e Samile Cunha (Professora e pesquisadora da UFRJ). Transcrição feita por Danielle Joia em setembro de 2020.

Apresentação – Samile Cunha (13:40” a 21:10”)

Só para saudar o povo de rua, o povo da live! Boa tarde para todo mundo! (foi uma saudação em função do trecho de um vídeo do desfile da Beija Flor, 2020, exatamente onde fala do dono das ruas, Exu).

A minha inserção no Carnaval se dá muito cedo... eu, Samile Cunha estou falando primeiro do Samuel Abrantes, ok? Eu estou ocupando o lugar de fala dele agora, pois sou o alter ego dele e uma representação do feminino, como exercício e rasura de gênero! Eu também começo a desfilar em Alas, em 1979, e somente em 1986 conheço a professora e carnavalesca Rosa Magalhães que me convidou para confeccionar um protótipo de uma ala para o G.R.E.S. Estácio de Sá... Naquele ano, eu era aluno da Rosa no Senai CETIQT. O enredo era o “Tititi do Sapoti” da Estácio de Sá ... antes disso eu era um componente desconhecido de Ala.... Eu já desfilava no Salgueiro, Vila Isabel, Império de Campo Grande, Unidos de Kosmos e várias escolas de Grupos de Acesso A, B, C, D da Avenida Rio Branco.

A partir do carnaval de 1978 é que a minha inclusão no Grupo Especial se dá mais efetivamente, por conta de participar dos bastidores, de me inserir no processo de construção da fantasia. Em dado momento, percebo que aquele processo, nada mais era do que, além dos procedimentos de confecção de trajes, era um mecanismo de compartilhamento de muitos saberes: um exercício plural de conhecimento, onde muitas vozes, de costureiras, aderecistas, bordadeiras, ferreiros, carpinteiros...vozes envolvidas no movimento de criação. Exercício interdisciplinar, gerenciado, no caso do barracão, pela carnavalesca e, na ausência dela, pelo chefe do barracão. Todos em nome da produção daqueles insumos, das fantasias, das alegorias e dos adereços.

Quando eu vou para a Escola de Belas Artes, em agosto de 1992, convidado pela Rosa Magalhães, eu sinto a necessidade de pensar, de pesquisar, de estudar essas questões. Inclusive porque eu trabalhava já, há mais de 15 anos, com o Carnaval, com Língua Portuguesa, com a

ciência dos signos, a Semiologia, mas não havia ocorrido o insight, para mergulhar no universo dessas narrativas, dessas falas, que se entrecruzam no movimento de construção do carnaval, de criação artística. Eu acho até que eu não colocava o Carnaval como arte. Era só uma manifestação popular, uma festa ali de fevereiro. Eu não tinha a evidência de que a Academia estava dentro do Carnaval de que este é produzido por intelectuais também. É claro que tem a energia, a força, o batuque da comunidade, da favela... Eu compreendia que, lá no início do Séc. XX, era o morro que descia para o asfalto para festejar, para extravasar suas emoções. Sempre soube da potência da festa, que é muito mais de ordem, é metafísica, holística, catártica, de difícil compreensão ou de verbalização. O carnaval é de uma complexidade muito grande. E me deixara envolver pelo batuque, eu era movido pelo samba, eu seguia meus instintos de sambista ao sabor e prazer do ritual. Eu não havia parado para pensar em questões identitárias ou da construção de narrativas.

Penso que até 1986, quando eu tive aula com Rosa Magalhães, eu nem compreendia muito bem a figura do carnavalesco. Eu achava que era uma equipe da Escola de Samba que produzia as fantasias e os desfilantes iriam à quadra para comprá-las. Eu conhecia uma presidente de ala no Salgueiro, uma presidente de ala na Vila Isabel, que me foram apresentadas pela Nilda Salgueiro, neta do fundador da Escola e, hoje, Presidente da Ala dos Compositores. Eu comprava uma fantasia destas alas e não questionava como chegava aquele produto. Rosa Magalhães nos deu aulas de História da Indumentária e, em dado momento, ela coloca – quando chega à História da Moda (da indumentária do século XX) –, ela insere a História do Carnaval e, neste momento, o bichinho da Semiologia acordou para aquele objeto de estudo: o Carnaval. Eu participo, ainda de alguns grupos de pesquisas. Atualmente, o principal grupo é um NESCAFE – Núcleo de Estudos do Carnaval e Festas, coordenado pela Prof.^a Dra. Helenise Guimarães, aqui da UFRJ. Eu fiz parte de outros dois grupos de pesquisas, criados pelo Prof. Dr. Fred Góes, que encerrou os grupos de pesquisas em carnaval, nas plataformas do CNPq e da CAPES, quando aposentou-se. Tenho exercitado muito os discursos sobre o Carnaval por conta desse lugar de fala, por participar da festa há mais de 35 anos, porque percebi, cerca de 10 anos atrás, que na Academia, o Carnaval estava na moda. São muitas pesquisas do Carnaval em andamento. Lá no meu Mestrado, entre os anos de 1994 e 1996, no PPGAV, da EBA/UFRJ, eu tinha conhecimento de duas ou três pesquisas sobre o tema: uma da professora Helenise e a do colega de Mestrado Felipe Ferreira que pesquisou o enredo Marquês e o Jegue da Rosa Magalhães, do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, campeã de 1995. O Felipe Ferreira tornou-se um grande pesquisador de carnaval e hoje integra o PPGART/UERJ.

A pesquisa em Carnaval se insere no ramo da Cultura, no campo das ciências mesmo! Então, ao pensar essa live, a gente objetiva colocar ou reposicionar o Carnaval neste lugar de fala, neste espaço de produção de narrativas, como o nosso mediador Luiz Henrique Duarte colocou no início deste debate. Nesse percurso de 38 anos inserido na festa, eu conheci o Milton Cunha, além de artista, um pesquisador do Carnaval, fez o Mestrado estudando as narrativas de Joãozinho

30 e o Doutorado, ambos na Faculdade de Letras da UFRJ, em Teoria Literária, mas com foco nos enredos do Joãozinho 30. Isto acontece depois do ano 2000, quando já existe um grupo de muitos pesquisadores da festa de momo. O carnaval passa a ser visto como objeto de estudo, no centro da cena, nesta “produção de discursos”, da existência de inúmeras narrativas. É muito oportuno que o Festival do Conhecimento da UFRJ abriu esta janela, que coloca o que a gente faz com muita vocação, na ordem do dia, neste debate, sobre o carnaval.

Eu agradeço imensamente a todos os integrantes da mesa e vejo que vários alunos e amigos do Departamento BAT – Belas Artes Teatrais, da UFRJ que estão aqui na live, para enriquecer esta conversa. Muito obrigado/a pôr vocês todxs.

Eu trago, primeiramente, dois desenhos da Rosa Magalhães para o enredo Pedra, do GRES Estácio de Sá. No quinto setor da escola, a Rosa tratava da Serra Pelada e na Alegoria havia uma grande mina de extração do ouro com uma encenação proposta por atores, sobre a garimpagem. Ela me propôs que eu confeccionasse esses dois figurinos: o da esquerda eu usei, o da direita o Gustavo Krelling desfilou com ele.

Os dois trajes representam muambeiros, dois camelôs que a Rosa conheceu no Município de Serra Pelada, uma vila, distrito do Município de Curionópolis, no sudeste do Estado do Pará.

Há poucos minutos, o Marcus Paulo falou da importância da pesquisa, do carnavalesco ir ao local onde se passam suas narrativas, na intenção de observar, colher imagens... e a Rosa conheceu esses muambeiros / camelôs. Eles vendiam sucatas, objetos usados, objetos quebrados, velhos. Então, a fantasia de um lado ela, precisa ser original, normalmente ela é de primeiro uso, é legítima e autêntica. No caso destas composições, são únicas, eu as chamo de “composição” ou personagens. Há uma classificação das composições, como as fantasias que se repetem, no entorno dos destaques das Alegorias.

Havia um grupo, no próprio carro, de vários garimpeiros e na frente estas duas personagens e acima um grande destaque de luxo, representando o ouro de Serra Pelada.

Eu precisava dar um tratamento nos materiais que usaria para confeccionar os figurinos, para que se parecessem coisas são usadas, de que estivessem velhas. Neste momento, junta-se à pesquisa, não só de linhas, de desenho, de formas e da silhueta – que foi a Rosa que me propôs, no croqui, o traço – mais a pesquisa de materiais, de técnicas de beneficiamentos de têxteis. Eu acabei reunindo algumas sucatas na minha casa, para compor os detalhes, destes trajes.

Quando eu recebo os desenhos – a Rosa me entregou em outubro ou novembro de 2019 – eu teria até fevereiro de 2020 para confeccionar a roupa. Eu fui atrás de materiais: primeiro têxteis, em um cantinho do ateliê agrupava toda sorte de quinquilharias: garrafa pet; tampa de panela; escova; acinho; copos, brinquedos velhos (alguns comprados na Feira do Lixão em São Cristóvão/ Rio de Janeiro); os talheres de plástico, pratinhos, quentinhas e bichos de pelúcia. Se eu encontrasse um material que poderia ser usado na roupa, separava, em uma pré-seleção não muito rigorosa. Depois de reunir farto material, fiz uma segunda seleção para descobrir formas

que compusessem de maneira rica, com expressividade e elegante esses desenhos. Na parte dos têxteis, há no próprio desenho da Rosa, uma sugestão de um sombreado, de interposições de camadas e cores. Ela reconhece que eu gosto de trabalhar com sobreposições de tecidos. Eu experimento algumas técnicas artesanais de beneficiamento dos tecidos, com tingimentos a frio ou quente e em um número variado de tintas, corantes e chás. Quando eu não consigo tingi-los ou pintá-los por conta de fibras sintéticas, faço uma mistura, que chamo de “laminha”. Eu misturo tinta PVA com água, corantes Suvinil, ou corante Guarani nas cores e proporções diferentes do bege, preto, vermelho e amarelo e busco um tom de barro. A fantasia tem esse sombreado, tem esse tom terroso e avermelhado. O vermelho refere-se à cor da escola, a Estácio de Sá é vermelha e branca. Eu me apropriei da temática de objetos usados, de reuso e envelheci os materiais borrifando a “laminha” nos objetos.

A parte superior da fantasia, uma espécie de bata, é uma blusa que usei na Vila Isabel, 2011, com a própria Rosa Magalhães, em um figurino da bruxa da Rapunzel... no enredo “Mitos e Histórias Entrelaçados Pelos Fios de Cabelo”. Para dar uma atualizada eu tirei os cristais que estavam na blusa e coloquei telinhas. Então eu sobrepus tule em algumas redes, uma tela tipo arrastão de trama bem aberta, comprada no mercado aqui da Saara e segui sobrepondo na saia. Também envelheço com borrifador ou aplico com um pincel.

Na foto, não se percebe, mas aí em embaixo são 3 telas: têm o crinol – que é uma tela metálica para usar em armação de vestidos de noivas e até de corseletes – e por cima eu fui sobrepondo lamê; tecido pastilhado; rendão de cortina, o rendão do mais barato – que eu benefício acrescentando uma camada de tinta, melhorando as superfícies e os detalhes de relevos e linhas. Primeiro, com aquela “laminha”, até chegar à cor em tom ferrugem, dourada, que remete ao ouro da Serra Pelada... depois com a tinta expansível, acripuff – que uso muito com os meus alunos na *Oficina de Têxteis*, na EBA/UFRJ – uma tinta que necessita passar a ferro, que ganha relevo e isso para a avenida é essencial, porque o tecido, o objeto, a fantasia ou o detalhe ganha profundidade. A estampa ganha perspectiva, reforço com tinta relevo, também da Acrilex, na cor dourada. Uma observação: há a linha, que é o traço, o desenho sobre a folha branca do papel. A outra é você ressaltar, na confecção, esta linha, ressaltar este traço. Porque ali, no espaço bidimensional da folha, você não tem noção do espaço amplo e aberto que é a Marquês de Sapucaí. Eu não posso levar uma fantasia com a impressão “chapada” por isso há o jogo de sobreposição, essas justaposições de camadas. O André Wonder, pesquisador de carnaval, e meu amigo, disse-me uma vez, que o meu figurino é uma espécie rara de cebola; porque ele tem muitas camadas, possui variadas cascas. O entendimento, o desdobramento do figurino se dão ao abrir estas chamadas.

Quando a gente fala de narrativas carnavalescas, me refiro à possibilidade de leitura, de ressignificar o desenho da Rosa em uma forma vestível, tridimensional passível, também, de leitura, de se extrair um conceito, um entendimento de suas idiosincrasias. Não só o conceito do

processo de construção, mas a narrativa final desta figura, extremamente imponente, que se coloca na frente do carro alegórico para contar o enredo da Rosa. É claro que, cada espectador que observa este desfile, que percebe este figurino, acordará às metáforas, produzirá as narrativas que estão inseridas neste contexto. A fantasia, o figurino, o traje de cena e a roupa da moda são ricas neste sentido. Guardam conceitos.

Eu trabalho muito com a técnica da colagem. Essas camadas, essa cebola, essa sobreposição e conjuntos de formas, nada mais é do que me apropriar desta técnica fundamental para as artes de vanguarda do século XX, que foi experimentada por Braque e por Picasso por volta de 1907, no início do século passado. Insatisfeitos que estavam, os dois pintores esgotaram o uso das naturezas mortas em suas obras. Desejavam romper com o instituído como “belas artes”, pelas normas impostas pela Academia de Belas Artes. Eles resolvem experimentar essa técnica: no espaço branco da folha, sobrepor coisas: pedaço de madeira, pedaço de tecido, pedaço de jornal, pedaço de vidro. Às vezes, interferiam nessa superposição de coisas com uma pintura ou alguns traços e inscrições sobre o papel. Este exercício de colagem, depois de um tempo, gera o movimento do Cubismo. Foi através dos exercícios do Braque e Picasso que os artistas percebem essa possibilidade de representação “tridimensional” ou a forma de olhar o objeto pelos diversos ângulos que estão inseridos nas formas e coisas. Deste movimento, criam o cubismo multifacetado daquelas figuras recortadas. A colagem é técnica e metodologia de representação gráfica. A colagem está para a perspectiva como técnica fundamental do período Renascentista. Tem se experimentado muitas formas de colagens, em todos os veículos de representação, em todos os gêneros artísticos ou não, que poderiam ser usados na confecção das fantasias. E realizamos uma série de experimentos como um exercício de sobreposição e colagem. O professor Madson Oliveira participou deste processo, o Jack Vasconcelos, o Flávio Freire e a Walesca Cerqueira que eram nossos alunos da EBA/UFRJ integraram esta equipe de produção dos protótipos. Ela é essencial para se referenciar os objetos nas artes ao longo de todo o século XX. Eu me aproprio dela no meu trabalho, não só como figurinista de teatro, mas como confeccionista de composições e destaques para o carnaval.

Eu fiz um trabalho, em 2002/2003, com o carnavalesco Chico Spinoza, para Mocidade Independente de Padre Miguel, em que nos apropriamos da colagem. Antes de começar a confeccionar os protótipos, fomos para o Saara e reunimos todos os materiais, têxteis protótipos. Fomos para o Saara e reunimos todos os materiais, têxteis ou não, que poderiam ser usados na confecção das fantasias. E realizamos uma série de experimentos, como um exercício de sobreposição e colagem. O professor Madson Oliveira participou deste processo, o Jack Vasconcelos, o Flávio Freire e a Walesca Cerqueira que eram nossos alunos da EBA/ UFRJ integraram esta equipe de produção dos protótipos.

A colagem tem a função de redimensionar esses objetos, de ressignificar os elementos que são recolocados nessa cena ou que foram realocados nos figurinos. A colagem cria um conflito,

ela cria uma tensão interna, ávida por entendimento, ávida por construção de narrativas. Por isso a brincadeira da nossa fala aqui neste fim de tarde e início de noite. Quando olhamos para essas fantasias, à medida que estamos apreendendo essa enxurrada de objetos de sucata de toda procedência e ordem: eu tenho dois macaquinhos de pelúcia, um da cor rosa e um macaco amarelo; tenho flores e bonecos de plásticos, colheres; garrafinhas de água benta e cestas. Há um jogo de significantes, pois cada objeto me remete a uma história particular que será reordenada no novo contexto em que estão inseridos. Por exemplo, o macaquinho antes, encontrado em uma barra de sucatas, agora dialoga com o trabalho da Rosa. A Rosa Magalhães, lá na Imperatriz, usou muito essa figura do macaco, percebem a interseção de narrativas? Eu tenho um palhaço no punho, porque a Rosa, também, fez um enredo sobre palhaços na São Clemente. À medida que eu encontrava estes objetos, eles estabeleciam uma espécie de comunicação silenciosa comigo, dialogavam com meu processo de criação e com os carnavais da Rosa. Estas narrativas são particulares e foram incorporadas à fantasia.

Lembrei agora que essa peruca, feita de boá de plumas tingidas de preto, também já foi para avenida em um desfile da própria Estácio de Sá. Em cima da peruca eu tenho uma cesta, que é de jogar búzios, um objeto usado no terreiro de Candomblé. Então, assim eu fui me cercando de coisas que podiam traduzir o sentimento dessa muambeira, o sentido dessa mulher que vende objetos usados. É claro que quando um espectador de fora se deixa levar pelo encantamento do Carnaval, se leva pelo arrebatamento da fantasia, ele será capaz de produzir a narrativa dele.

Percebe-se neste jogo de signos, de significantes e de objetos uma tentativa de se reafirmar a minha identidade com os figurinos, movimento de legitimar a minha identificação com os têxteis, a minha potencialidade com o “fazer”. Rosa Magalhães, quando me levou para a Escola de Belas Artes, em agosto de 1992, justificou o convite desta maneira: a gente precisa que você assume as Disciplinas de Corte e Montagem, porque você é do fazer. Você é uma pessoa que consegue colocar, transformar o desenho bidimensional da folha, a planta baixa, ali do papel, em objetos, em formas vestíveis. O figurino toma vida própria, ganha um sentido novo advindo deste entrechoque de tanta informação, do conjunto e das diversas camadas.

Depois de algum tempo, eu, enquanto pesquisadora de Carnaval, vou buscar os teóricos que me darão o suporte para o entendimento do processo.

Eu como era destaque frente/central, eu tinha que usar materiais nobres, mais uma vez o recurso da colagem, com diferentes texturas de ouro e bege, em sobreposição de cetim, tecido paetê e renda bordada, com canutilhos, micro paetês, contas e strass. Pretendia mostrar a assimetria daquele calçamento pé de moleque, com bordados contornando as formas do calçamento. Consegui uma tela de paetê, uma renda vazada, e reforcei o desenho do calçamento, pintando, por cima e depois sobrepus pedras, strass dourado e contas brilhantes, de cor marrom, além de uma explosão de pedrinhas douradas... uma “briga de brilhos... As mangas eram de outro

tecido faziam composê com a sobressaia. O corselete simulava o calçamento. Se você olhar com atenção tem um bordado, uma linha marronzinha cercando, como o calçamento do carro.

Eu tenho um carinho indescritível pelo Lousada. A gente tem uma sintonia fina que não está na “ordem do dia” e pertencem ao campo metafísico, para além das narrativas do Carnaval. Quando ele falou da calçamento pé-de-moleque, eu encontrei esta renda francesa, paetizada, com o mesmo padrão ampliado, que ele usava na decoração da Alegoria. Quase caí para trás! Eu estava com o Rodrigo Brabo. E rimos da sintonia fina quando visitamos o barracão. Eu confirmei: Louzada, é exatamente esta padronagem que usei na base de minha fantasia. Comprei contas, uma espécie de galão, autocolante, além de strass metálico, a metro marrom. Na arte plumária, usei penas, faisões e plumas brancas e as tingi, eu testei alguns tingimentos, com corante para artesanato, na base de álcool e levei para o Alexandre Louzada verificar e aprovar. Ele deu o “ok” e eu segui com aquele padrão de cor (meio bege, meio nude) para compor o conjunto da fantasia: costeiro e o esplendor mais preso ao carro.

Há uma coisa no Carnaval que é essa possibilidade de se conjugar a indústria têxtil, extremamente moderna, atual, contemporânea com padrões estéticos ou plásticos de outrora, tradicional, clássico ou antigo. O Carnaval é essa entidade antitética e antagônica que coloca tudo isso dentro da avenida, o espaço de manifestação ou da catarse final, o que comprova a relatividade dialógica, ou melhor, à especificidade dialógica da própria vida. Um momento ritualístico da construção de muitas visibilidades inteligíveis. Uma intensa produção de sentidos em nome de uma comunidade, em função e conceito de pertencimento, que deixaremos para a próxima live. Muito obrigada a todos vocês!

Gostaria de perguntar se há uma preocupação que o figurino seja um facilitador ou dificultador proposital da *performance* do componente durante o projeto e/ou execução do figurino de Carnaval? – Danielle Joia

Samile – Eu usei muitos figurinos, em várias Escolas, e concluo que o carnavalesco não se preocupa com a questão de facilitar ou dificultar a *performance*. Definitivamente não! Ele quer comunicar alguma coisa, ele quer contar uma história, criar os desenhos. A transposição para a confecção é outro problema. A gente já melhorou muito! Já saímos com as costas sangrando, porque o arame estava ali direto na pele, ou nos ombros, porque a estrutura do esplendor é muito pesada. Eu conheço alguns carnavalescos, Milton Cunha por exemplo, que veste e experimenta as roupas, sacode, balança para ver se tudo está seguro. Quem deveria pensar nestes facilitadores ou dificuldades é o confeccionista. Nem sempre o carnavalesco é o que executa o trabalho de corte e montagem. Existem nos barracões grandes equipes de confeccionistas e em algumas, eu tenho certeza, não levam estas questões de conforto e ergonomia a sério. Eles estão mais preocupados com a visibilidade plástica do que com o peso da roupa. Se assim não o fosse, a

gente não teria fantasias de baianas tão pesadas, que para ficar esteticamente elegantes, acabam por carregar nos adereços, volumes nas texturas, nas resinas, resulta em uma roupa muito pesada. Mas balance para ver se tudo está seguro, se a roupa é resistente, se está pesado ou não. Os aderecistas e confeccionistas que trabalham nas etapas de execução das roupas e adereços, deveriam se preocupar com estas questões. Muita coisa mudou, em termos de materiais, mais leves, como o vime, mas ainda vejo várias baianas reclamando do peso da roupa, componente criticando, pois, o adereço de cabeça está apertado.

No caso do barroco da Rosa Magalhães, então... não acho que passa por ela a preocupação se para o desfilante vai ser prazeroso ou não! Rosa Magalhães, que ela não nos ouça, tinha uma senhora, dona Regina, que trabalhava na Imperatriz. Ela modelava, cortava todas as roupas e distribuía os moldes pelas 20 costureiras que trabalhavam no barracão. Ela me falava assim: professor, o senhor acha que o suplicante vai gostar disso? Aí eu parei uma vez, eu olhei e falei: meu Deus, por que é suplicante? Ela: o senhor é muito otimista em chamar o componente de desfilante! Ele é suplicante! Com esse monte de coisas nas costas, ele súplica para aqueles 80 minutos passarem logo, para ele atravessar a avenida inteiro. Nosso apoio técnico, a Glória Regina, que está aqui e não pode falar, sentiu na pele o peso de uma fantasia que ela usou na São Clemente, porque era muita coisa para se comunicar e o figurino da ala ficou pesado. Ela desfilou no ano que São Clemente homenageou os 200 anos da Escola de Belas Artes, era um dia muito quente, a temperatura do corpo ali deveria estar mais de 50°, no final ela se jogou no chão para retomar o fluxo natural da vida, da respiração.

Marcos – Eu acho que a Rosa tem culpa, mas o primeiro grande culpado é Joãozinho Trinta que extrapolou a fantasia, procedimento fora dos limites do mundo, fantasias grandes para cima e para baixo, e para os lados. Muita coisa, muitas camadas de roupa... Joãozinho redimensionou as fantasias em função da verticalidade da avenida. E com o propósito de preencher os espaços vazios, aliado à necessidade de informação ou a vontade de inovação de suas fantasias. O desfile ganhou um sentido de grandiosidade, dos espetáculos de óperas, a céu aberto, propostos por Joãozinho Trinta, com a construção do Sambódromo, nos anos 80. Ele credita ao crescimento de suas alegorias e fantasias por conta da dimensão das arquibancadas e das decorações enormes. Então, os elementos cenográficos tiveram que extrapolar, que subir para serem vistos, para terem uma volumetria, uma forma que combinasse com a grandiosidade externa do espetáculo. Então os dois são os grandes culpados pelas fantasias perderem o sentido do “bom bonito e barato” da carnavalesca Maria Augusta, na União da Ilha, dos anos de 1997, com fantasias leves e alegres...

O carnavalesco tem uma obrigação ao compor o livro *Abre Alas* de descrever as fantasias minuciosamente, para não perder décimos, na busca incessante, na disputa do julgamento. Isso faz com que a gente exagere. Gerando a fantasia, a gente não vê, não pensa mais no componente

como um brincante, com alegria para cantar, pular, dançar. A gente acredita que o componente seja capaz de carregar as nossas cangalhas que serão julgadas na Marquês de Sapucaí.

Infelizmente, o espetáculo do grupo especial tomou proporções maiores, exige figurinos mais elaborados. Eu tenho essa ânsia de tentar refazer essa releitura, de tentar mudar isso, mas o modelo de Carnaval impõe um trabalho diferenciado, com fantasias de proporções maiores, por vezes pesadas, a não ser que a temática do enredo permita criar um palhaço... mesmo assim, o palhaço, se bobear, vem com uma tenda de circo na cabeça.

Léo – não somente para atender a grandiosidade do espetáculo na contemporaneidade, eu penso que o que é complementar na questão do crescimento das fantasias está associado diretamente à construção do Sambódromo. Porque quando foram projetadas as arquibancadas, aquelas estruturas deslocaram o espectador mais alto ainda. Na arquibancada desmontável ele não ficava tão distante do espetáculo. Então é uma necessidade de que o espectador, que está lá na última arquibancada consiga enxergar. É para dar visibilidade, para facilitar a leitura do desfile. Mas aí tem uma diferença: alguns, muitos carnavalescos que estão na escola de samba sem ter sido um desfilante. No meu caso, eu comecei desfilando há bastante tempo e, pelo que eu lembro, as últimas duas vezes que eu estava em ala, eu fui um suplicante, como Samile falou. Eu lembro de, ao longo do desfile, ficar pensando: meu Deus isso não acaba nunca, sabe?! E havia um integrante da ala que dizia para de preguiça! Há de haver fantasias leves. Acho que as composições, de carros na verdade, acabaram se tornando mais leves, mais teatrais, menos carnavalizadas. No Carnaval, esteticamente, há outra coisa, em cima de outra coisa e de outra... além do crescimento vertical ainda há sobreposição de peças do figurino, pernas, malhas, palas, cintos, mangas duplicadas, forros e tecidos. Isso realmente é um problema. Eu me preocupo com isso, embora a gente não tenha mais estrutura de ferro, a maioria é de bambu, ainda muito mais leve.... Eu testei várias delas, já experimentei o vime, e eu percebi que elas não eram incômodas. Me preocupo porque sou desfilante também. Isso aí conta como é ruim desfilar nesta súplica e não com prazer, com alegria e porque, no final das contas, o trabalho que a gente faz é para a comunidade, são eles que tem que estar felizes. Não adianta estar lindíssima, maravilhosa, luxuosa, gigantesca, pesada e as pessoas desfilam com aquela cara de velório, de quem não gosta e a evolução e harmonia irão por água baixo. Então é uma estratégia arriscada, tem como dosar todos os fatores. Uma fantasia adequada para que o componente evolua bem e com excelente harmonia.

Apêndice 02 – Festival do Conhecimento da UFRJ –

Itinerários da Criação: Por uma Poética dos Objetos – 24/07/2020

https://m.youtube.com/watch?fbclid=IwAR0GIGbUjkfnFhEydBYD8Ltl22U15QcT7nFWc9vpGkD_msc412ZdjJLLtMQ&feature=youtu.be&v=Sl4gylv4yyw#menu

Artur: Boa tarde, festival do conhecimento da UFRJ.

Hoje encerrando esse ciclo muito lindo que está sendo o festival do conhecimento, né?! Hoje é o último dia, esse é o último horário... então a gente se sente muito honrado de estar aqui, encerrando um ciclo que a gente começou na quarta-feira falando sobre esses itinerários da criação sobre todos esses processos e todas essas dialéticas na criação, na construção de um figurino e toda a questão da afetividade, a questão do afeto, da reciprocidade em todas as questões semióticas que atravessam este processo do artista. Hoje eu não estou aqui com o professor Samuel Abrantes, hoje estou com Samile Cunha, personalidade do Carnaval... Samile é uma luz, eu acho que para muitos. Samile é uma luz que desponta várias vezes, nas dobras das ruas, das quadras de escolas de samba e da própria Marquês de Sapucaí. Milton Cunha esse ano brinca, no desfile da beija-flor que é a última escola a desfilar no ano de 2020, que Samile está em várias, Samile está em todas, mas Samile nunca é somente Samile. E hoje, mais uma vez Samile não é somente Samile e vem para falar desse processo de criação de figurino, continuando todo aquele raciocínio que a gente começou na quarta-feira, mas em especial hoje a gente vai falar sobre a todos os processos semióticos e dialéticos do figurino do personagem *O Próspero* da peça *A tempestade*, de William Shakespeare. Depois disso eu quero fazer um... no meio desse processo todo eu quero fazer algumas provocações para Samile e, no final de tudo isso, eu também vou fazer uma programação..., mas vocês vão ficar aqui com a gente até às 7, vão poder aprender junto comigo e ouvir muito do que essa mina aí tem a nos dizer!

Boa tarde, Samile Cunha.

Samile: Boa tarde, Artur Vinícius! Boa tarde, aos nossos 2 apoios técnicos... a menina que tem o nome difícilimo... aí nós estamos com Patrícia também! Boa tarde, querida!

Artur: Hoje temos Patrícia, que é a nossa intérprete de libras. Obrigado, Patrícia, por fazer parte dessa live comigo e com Samile e por proporcionar que este conteúdo, que vai ser tão bonito, tão bacana, alcance mais e mais pessoas.

Samile: Para Patrícia, não sei se ela ouviu a minha apresentação, eu sou Samile Cunha, sou uma personagem criada pelo professor Samuel Abrantes, da escola de Belas Artes, departamento BAT (belas artes teatrais) e hoje eu vou trazer para vocês uma espécie de continuação da minha fala... na verdade de toda a minha fala em sala de aula, da minha fala no meu dia a dia, na produção dos meus objetos cênicos.

No ano de 2018, eu fui desafiada a montar 3 figurinos para a casa de leitura, da Biblioteca Nacional, e esse desafio me foi passado pela Miriam Halfim que é uma professora, é advogada também, tradutora, é escritora, tem um trabalho bacanêrrimo na área das artes cênicas. Miriam Halfim fez um ano inteiro de um curso, leituras sobre a obra de Shakespeare e aí a gente abriu essa casa da leitura com o espetáculo sonho de uma noite de verão e aí mais à frente a gente faria a leitura da tempestade, texto do William Shakespeare.

E eu resolvi jogar, brincar, com a personagem do Próspero. E aí Miriam me passou um desenho, que ela retirou de uma publicação inglesa, de um manto do Próspero que teria sido usado há muitos anos. E essa imagem me chega não só como desafio, mas como uma provocação muito bem colocada pela Miriam, porque ela queria que eu trouxesse para o centro da cena vários símbolos, ícones, que remetessem a esse universo do texto.

É claro que era uma sequência de aulas e a minha entrada se daria na última hora, no último minuto, da última aula do texto *A tempestade*. Partindo deste princípio, partindo de um princípio de que nós, enquanto moradores, habitantes do século 20, fora da Pandemia (porque isso aí é 2018) ... a gente é mergulhado num infinito, nuns 100 números, de objetos e de imagens normalmente objetos artificiais. É claro que alguns objetos são transformações de objetos e coisas naturais, de elementos naturais, de minérios, de vegetais, tal. Eu parto desse princípio de que como nós aqui no contemporâneo, ou no mundo moderno, a gente vive mergulhado na imagem que a gente recebe. É ... eu li isso em algum livro eu tenho alguns livros para depois citar no final... eu li que a gente recebe pelas mídias, pela televisão, pelo cinema enfim, até ao abrir a janela, a gente é invadido por 1000 imagens por dia. Foi feita uma pesquisa... e a gente tem isso. É claro que o olho, a visão, não tem capacidade de apreensão dessas imagens, dessa enxurrada de imagens.

Há um teórico que diz que nós vivemos no século 20, e esse início de século 21, a gente vive a revanche das imagens. As imagens se colocam de novo na cena depois de ter passado por um processo em arte, lá no período clássico que era da reprodução, da realidade... a arte como foi o encontro de uma poética (ou a possibilidade de tocar o imanente, ou de tocar o sublime, ou mesmo de tocar a mão de Deus).

Hoje, no século 21, seria necessário, isso não sou eu que digo... quem disse isso primeiro foi o Henry Matisse... disse lá no passado e depois a Camille Paglia (eu vou trazer... daqui a pouco eu vou mostrar o livro dela) que seria necessária uma reeducação do olhar para que pudéssemos contemplar, compreender, aprender a ver essas imagens, ler essas imagens. E aí a imagem, ela acaba ganhando esse sentido plural, no sentido mesmo de ter que parar diante dela para reler, e o nosso olhar (fadado que está às questões da modernidade, às várias janelas em que o homem moderno se vê mergulhado, o homem contemporâneo se vê mergulhado). A janela da casa, janela do carro, a televisão (que tem formato de janela), a janela do celular, a janela do computador, enfim... há uma infinidade de janelas. O André tá aí na sala e ele pode falar bastante sobre isso...

ele escreveu sobre isso no mestrado dele e está escrevendo um doutorado. O Leo Jesus também! (isso é uma provocação para ele porque está trabalhando com essa questão da imagem).

A primeira noção que a gente tem de imagem é que ela é uma realidade intermediária entre o objeto e o sujeito. Essa imagem do *Próspero*, imposta pela Miriam Halfim, ela estaria ocupando esse lugar entre o concreto e o abstrato, entre o passado e o futuro. Ele se instaura, se instaurou, no presente que agora já é um presente passado, porque foi em 2018, e que eu precisava de um esforço sem igual para ler essa imagem, para ver essa imagem, para compreender essa imagem.

Pensando sobre isso eu paro diante desse manto, desse *Próspero*, que eu não tenho uma data exatamente em que ele foi desenhado, mas que faz referência ao espetáculo lá da Idade Média (e que foi escrito no Renascimento). Então eu já tenho aí 2 suportes no meu eixo temporal: que é esse binômio: Idade Média gótica, onde teria passado a história narrada por Shakespeare, que por sua vez escreveu a história no tempo dele: Renascimento. Então, aí já tem uma contradição bacana, porque nós temos a partir desses 2, desse eixo temporal... a gente vai ter dois elementos que iríamos trabalhar, no caso Samuel Abrantes, para resgatar a memória dessas imagens ou a memória desses objetos contidos nessa imagem. Há uma independência da imagem (quem fala isso é o Leandro Pimentel, na tese de doutorado dele que é o inventário como tática) em relação ao sujeito. Ou seja, essa imagem ela existe independente da Miriam Halfim ter colhido num livro do teatro elisabetano e ter me passado. Então, existe essa independência da imagem. Ela existe muito antes de existir a coisa, no caso da coisa ou do objeto (o manto) que está ao lado dela. Então ao lado dessa imagem já tem o processo final do meu manto. Lá no fundo existe um ponto de luz (um pouco azulada, branca) que seria (entre aspa) a varinha mágica do *Próspero*... e aí eu uso esses bastões para representar esse poder da magia, esse poder de dominar aquela ilha onde o navio dele foi ancorado. Eu não vou entrar em detalhes na história da tempestade, mas vocês depois podem dar um Google aí.

No meu processo, eu falei no nosso encontro passado, eu trabalho com a base da colagem e aí eu trago hoje 2 colagens do Picasso em uma pintura da primeira fase do cubismo dele que é o quadro é *Las demoiselles de avignon*. Não vamos aqui fazer uma análise estrutural da forma, eu vou apenas dar uma pincelada na importância da colagem ao momento no início do século 20.

Por volta de 1907 que Braque e Picasso, esgotados, saturados que estavam dos processos anteriormente ditados como mecanismos de representação da obra de arte, ou seja: estavam cansados do branco da tela e da sobreposição de camadas de tinta, eles não se sentirão mais é artistas nem criadores em cima de modelos tradicionais ou de modelos antigos de representação. E aí desenvolvem esta técnica da colagem como um jogo, como brincadeira. Eles juntam pedaço de jornal... a primeira essa com fundo azul é uma viola... violão, violino, mas é um instrumento de corda (né?!) musical... tem um pedaço de uma silhueta branca ali com uma linha fina em negra. O fundo é formado por pedaço de tecido, pedaço de madeira, pedaço de papel, essa página de

jornal (que é atravessada pela obra de arte). A colagem então vai ter a função primeira de ressignificar os substratos, os elementos, os objetos para a construção da obra de arte.

Ela vai denotar essa ruptura com a academia e aí a gente vai levantando alguns sentidos, algum conselho, alguns conceitos implícitos na colagem. Ela opera com o que eu chamo de sucata, mas os insumos da vida moderna (o lixo da vida moderna) e ressignifica esses lixos como elementos da obra de arte: o pedaço de retalho que já não tinha mais função (desse tecido de decoração) que é um Jacard mostarda com marrom e preta. Eu acho que esse tecido, esse retalho, ele perdeu o sentido primeiro, o seu uso primeiro, e aí ele é ressignificado quando Picasso e Braques se apropriam desses elementos, desses insumos da vida moderna; inventam um novo contexto para ele da obra de arte. Não só a obra de arte que está sendo repensada, mas principalmente o sentido da forma, o sentido da bidimensionalidade que eles estão abandonando em nome de uma tridimensionalidade. E eles percebem que com esses elementos sobrepostos, interpostos, há um conflito. A base do teatro, a base do drama, é o conflito... deixa essa imagem aí de lado e vamos voltar para a colagem. Esse conflito requer uma leitura. Então essa colagem já não é mais um quadro, uma obra de arte tradicional que tenha em sua função um aspecto contemplativo.

Aí ele já convoca o observador para um esforço de entendimento destes elementos ao lado deste quadro. Esse outro que é natureza morta sobre cadeira de palha.

A obra de arte ela já não tem mais a moldura. Eu não sei se as pessoas que estão aqui estavam na minha outra live... A obra de arte clássica tem uma função sacralizada pela moldura. A moldura, o enquadramento, ele vai delimitar o espaço da obra de arte e vai ladear tudo o que está à volta como espaço natural, físico, sem sentido. O sentido da obra de arte vai estar contido naqueles 4 ângulos retos compostos pela moldura. De Castro já brinca com a moldura, nesta segunda colagem, como com uma corda de sisal que ele amava, e então deixou para trás aquelas formas sofisticadas das molduras em volutas, em esculturas de madeira ou gesso dada a pintura tradicional né?! Corda, que deveria ser é um suporte para amarrar uma caçamba, para limitar um espaço... ela agora tem a função de amarrar, ou de suportar, ou de envolver a obra de arte.

A natureza morta é feita de pedaços de coisas: aí tem madeira, tem vidro, tem papel... e depois o Picasso brinca com uma sobreposição de quando ele chega a esse dado momento do exercício desse colar dessas colagens. Ele percebe que ele pode na tela e na pintura, no êxito seu exercício da obra de arte também, representar graficamente essa imagem ou essa pintura. No caso aí é o quadro de Rosário. Ele já pode representar de maneira tridimensional, ele já pode representar o multifacetado como era a colagem. A colagem amplia, é o olhar do criador para essa possibilidade de também colocar no espaço bidimensional da folha representações gráficas que não estariam no plano frontal. E aí ele coloca esses rostos multifacetados, esses corpos que ao mesmo tempo que estão de frente estão de lados, estão inclinados... É eu não vou entrar na leitura da demonstração porque eu quero voltar para minha cola, passa por favor Gabriel.

É tipo assim... daquele desenho, daquela imagem que para mim era num dado momento subjetiva da colagem do desenho, a imagem que a mídia alfa me deu (aquele nosso primeiro slide) eu vou começar a reunir do meu universo cotidiano imagens, coisas, cortes, tecidos... eu tenho aí um bordado redondo de forma circular logo em cima dessa colagem, tem um papel de decoração, o papel de presente que falo ali, eu tenho o papel Kraft, tem uma textura enrugada, ou seja eu já to querendo, com essa colagem, fugir plano liso da superfície lisa da folha e do tecido que eu vou trabalhar daqui a pouco. Essa colagem vai reverter, ela vai me remeter, ou ela dá lugar, a essa ideia. Ela vai ter lugar a está subjetividade da outra buscando uma concretude, buscando nos elementos do meu material iconográfico que me remeteriam a este universo Shakespeariano e particularmente ao universo de *A Tempestade* onde o Próspero está situado.

Estão eu pego aí um elemento da moda, que é essa figura que tá de costa com uma túnica feita de pedacinhos de madeira, eu tenho esse anjo que era um livro retirado do apocalipse, eu tenho *Um Par de Anjos* tem uma Cruz gótica pequenininha e tem uma em cima, uma figura colorida de uma personagem. Tá bom da tempestade (do diretor mineiro... montagem que aconteceu aqui no Rio em 2017, 16, que é a personagem o *Próspero*, da *Tempestade*, montada pelo Gabriel Villela) e ao lado eu tenho figuras mascaradas que eu retirei da *Comédia Dell'arte*, de um livrinho pequenininho chamado festas de inverno... passa por favor. Num dado momento, ao ler o texto de Shakespeare, eu descubro isso... eu fui impulsionado, essa descoberta me foi facilitada pela presença de muitos círculos, de muitas mandalas naquela imagem primeira que a Miriam Halfim me passou... lá no nosso primeiro slide).

Ai, eu descubro essa representação da rainha Elizabeth primeira (que é da corte onde se dá a escritura do texto de Shakespeare). Essa imagem ela está com uma esfera do estado, se vocês perceberem de um lado na mão dela e de outro ela tem um cedro. Essa esfera ela é ligada à um poder, há uma crença de que França, Irlanda, Inglaterra e o Reino Unido ele estaria regido pelo poder desses astros; pelo poder de Júpiter, pelo poder de Marte e pelo poder de Vênus. E aí há uma brincadeira, um desenho rascunho logo atrás dessas 2 imagens: *O Primeiro Homem* é uma releitura do gótico da moda (isso aqui é uma imagem do século 20 ou 21 porque ela é 2010 eu não vou lembrar agora do estilista, mas eu acho que é *Dolce Gabana*), no meio eu tenho essa imagem que parece uma carta astral, um mapa de onde a rainha declara o poder desses planetas sobre o Reino Unido. Eu tenho essa Cruz também gótica. Eu comecei a brincar com ícones que pudessem me trazer sentido mesmo anacrônico. Esses elementos, que são da ordem do tempo, de um tempo passado, de um outro passado mais recente na figura da moda e pensando no meu presente para construir o meu Próspero... passa por favor.

Tá vendo? Essa imagem aí é o desenho da Miriam Halfim. A gente sabe que o Renascimento é o momento em que as artes descobrem a arte clássica... Leonardo Da Vinci redesenhou esse homem de Vitrúvio (este homem com esse braço aberto dentro de um círculo) que representa o homem no centro de todas as coisas. Eu tinha a ideia desta peça, essa imagem

desse Próspero já com essas circunferências todas, que para mim são mandala, são cartas qual símbolos né?! Mapas, símbolos astrológicos e aí eu reuni um mapa pequenininho, a mesma Cruz, uma figura mínima de um astrônomo da idade média e a figura do Homem de Vitruvius... e tenho esse bordadinho ao lado porque eu já pensava representar as minhas mandalas com esses círculos de crochê, que eu comprei na feira do lixão em São Cristóvão e fiz uma interferência colando essas pérolas. A pérola para mim, não só para mim..., mas na história da moda, a pérola tem um sentido do eterno. Nas coleções de Chanel elas têm um binômio, uma ambiguidade, porque ela representa simboliza o eterno só que a Chanel usa pérolas falsas então ela quer referenciar o eterno num sistema de signos que é efêmero, porque ali a pérola é falsa. O dourado que a Chanel usa nas roupas dela (bem no início do século 20) vai ser um dourado falso... então é esse jogo de efêmero eterno. A própria imagem ela instaura essa ideia de simulacro. Ao longo do século 20, perdeu-se a noção do Belo Absoluto (ou de uma beleza superior da obra de arte) em nome de um processo, em nome de uma recriação. Perde-se a ideia de forma legítima, perde-se o conceito de disposição anímica, perde uma visão romântica da representação do objeto artístico ou de representação da realidade para trazer para o universo da obra de arte uma leitura crítica uma postura diferenciada dos artistas anteriores. Então é sempre a ideia de recriação e essa ideia do simulacro ela vai ganhando força até chegar no externo, nos anos 60, onde a cópia, o simulacro, o que não é verdadeiro, é mais legítimo do que o real, do que o imaginário. A gente vai perceber uma série de movimento em torno desse item, um exemplo muito claro são as cavernas rupestres que existem na França e que nos anos 60 devido à muita visitação do público as estruturas dessas cavernas elas estavam sendo abaladas. E aí o governo francês decide lá por volta de 1965 e 66 fechar essas cavernas para visitação. Depois de um tempo, ele abre uma caverna próxima a essa, com reprodução de todo o material iconográfico que se encontrava na caverna e abre para visitação. Em nenhum momento da história recente dessa caverna um público questionou que aqueles elementos eram falsos, que aqueles elementos eram cópias. A aceleração e a facilidade da máquina fotográfica, da máquina xerox, facilitaram esse nosso aceite. Ou a gente se dá por vencido diante da cópia (eu não posso ter uma Mona Lisa na minha casa, mas eu posso ter uma cópia... aí eu vou ali tirar uma cópia de um livro de arte eu vou ao museu fotográfico e imprimo, boto na minha parede) a cópia já me basta. A imagem vem carregada de conceitos. Eu, quando me aproprio dessas colagens, estou tentando acordar esses conceitos. Passa o slide por favor

Aí eu tenho uma representação. É um figurino que eu fiz em algodão cru da rainha Elizabeth... ela teria usado esse figurino em uma ocasião em 1583. Ela nesse momento já não está usando mais o rufo, que é um elemento que apareceu em algumas figuras nas colagens anteriores (que mantinha uma rigidez, mantinha uma postura, uma certa imobilidade do sujeito – que era aquele trinômio que eu falei para vocês – quanto maior a rigidez, quanto maior a imobilidade, maior a nobreza). A rainha Elizabeth, abriu o rufo e montou essa gola. A gola nos obriga a olhar para frente a não olhar para o lado. É o Renascimento, é o infinito, é a linha do horizonte, olhar

sempre para frente... e a ordem do vestuário da indumentária tem esses ombros, que são proporcionados por essa manga bufante. Então, segue esse desenho da linha do horizonte, da ideia de infinito, mantém-se a rigidez porque essa saia é toda estruturada com barbatanas, com pedaços de madeira. Existe uma peça, daí do vestuário, um *corselet* interno que a rainha está usando, que tem umas hastes de madeira ou de barbatana de madeira, de barbatana de baleia, que eu acho ser de ferro... essas mangas bufantes, elas aumentam a rigidez, porque essas mangas elas eram preenchidas com capim. Tem algumas pessoas aí na nossa *live* que devem ter conhecido um capim que enchia os colchões (na década de 70, na década de 60). Vovó, papai, mamãe usavam esses colchões que eram feitos de uma crina de capim, que era esse material usado no Renascimento para essas mangas. E ainda havia uma salsicha chamado *festingale* ou *vertingale*, que era usada na cintura para aumentar essa rigidez, para dar o volume da saia. Eu trago nesta colagem e continuo mantendo a ideia de sobreposição de camadas, de sobreposição de elementos e trago mais uma figura do gótico (mas do gótico na leitura do *Dolce Gabbana*, já é contemporânea, né?!) Passa aí, por favor.

Então eu trago o homem de Vitrúvio aí, na leitura do Leonardo Da Vinci, e trago a ideia de embarcação de viagem por conta das grandes descobertas do Renascimento, que não pode passar todos estes elementos eles vão compor o meu figurino. Então, eu chamo de figurino texto ou figurino linguagem porque ele é impregnado das imagens dos ícones, dos símbolos que perpassam o meu processo de construção. É um figurino que vai além da história, do vestuário ou da história da moda, ou da história da literatura dramática, porque ele vai se inserir em um corpo (contemporâneo, atual) e vai se inserir em espetáculo que não foi pensado para caixa cênica italiana tradicional, mas para uma sala de aula na casa da leitura da Biblioteca Nacional. E ele vai dialogar com os elementos, que a imagem primeira havia me provocado, ou que havia sugerido ou que havia me imposto então existe uma obediência ou uma tensão entre o contemporâneo e o antigo, ou renascentista. E ainda se insere nesta tensão esses insumos (que o Leonardo Da Vinci trouxe da Grécia clássica para o Renascimento) e que eu resgato para o meu manto. Ali embaixo dos desenhos eu já tenho alguns traços, alguns rabiscos do que seria o meu manto (que vocês estão vendo aqui atrás como cenário, pano de fundo... a gente vai ver algumas partes melhor). E eu tenho algumas imagens é do próprio Shakespeare, porque eu peguei algumas representações e peguei imagens de mandalas mais modernas.

Eu coloco na colagem essas oposições, essas contradições, essas antíteses, elas estão ali se aguardando, se insinuando, se sobrepondo, se ajustando, se interpondo, buscando a leitura... ávidas de entendimento, ávidas de linguagem, da palavra, da linguagem verbal. Passa, por favor.

O Próspero tem uma biblioteca que depois ele se desfaz no final da peça. Ele tem um livro de magias que ele adquire na ilha em que ele ficou ilhado e lá ele descobre alguns personagens do universo mítico. Então ele tem uma troca de um tempo que é real, concreto, da ilha, mas um tempo simbólico, suspenso no ar, metafísico, daqueles elementos aéreos que

circundam ou que participam daquele espaço da ilha. E aí eu construo os meus desenhos e as minhas colagens dentro dessa pasta, desse book, que tá aí, quando eu (mais uma vez) trabalho com essa coisa da colagem e eu sobreponho nesta pasta bordados, pérolas, contas, madeira, tinta, tinta relevo naquele que seria o livro de magia do Próspero. Passa, por favor.

Aí eu já tenho o figurino quase pronto. Eu levei para a sala de aula na UFRJ, para nossa sala lá ... a T107, para perceber como em um espaço amplo ele já ganha autonomia e necessita daquele distanciamento que o sujeito precisa ter da obra de arte. Aí precisa deste distanciamento do palco, aí eu o monto em cima do manequim, em cima de uma mesa e me afasto... coloco alguns alunos, que estavam nessa aula de oficina de têxteis para observar, para ler, para compreender para entender na tentativa sempre de resgatar aquele olhar da criança que vê os objetos pela primeira vez com muita curiosidade.

Eu continuo na minha colagem mostrando o processo de construção do manto...

Artur: Samile, você estava falando sobre o dia que a gente colocou esse figurino na mesa e que a gente observa nas suas aulas... da gente observar na aula de metodologia visual (eu não me lembro se nesse período eu ainda era aluno do Samuel, se eu já estava como monitor ou se eu estava só indo observar as aulas) mas eu lembro do dia que você levou figurino e da admiração dos alunos a respeito da sobreposição de técnicas que você, que Samuel fez nesse figurino. Da história que esse figurino carrega e de como o olhar de cada um é individual sobre esse figurino é cada um tem o seu próprio olhar individual a partir de todas essas referências que você faz de colagem. E aí a gente vê essa colagem materializada. Houve algum comentário que chamou a atenção do Samuel em relação ao objeto, de todo esse processo, não o objeto final, mas um objeto que é o figurino... teve algum comentário que você, no caso você ou Samuel, tenham ficado assim tocadas em relação a olhar (e ao primeiro olhar) sobre esse figurino? Porque para mim mesmo foram sempre olhares muito diferentes, foi uma experiência muito diferente, ver o figurino na mesa.

Samile: Eu vou responder a você, eu vou voltar um pouco na questão da colagem.

A colagem, e mesmo a arte moderna... a arte feita ali no início do século 20, as artes de vanguarda elas causam um estranhamento necessário (que exista este estranhamento) porque é ele que vai convocar o observador para dentro da obra, para a leitura da obra. Quando eu digo que sai da moldura é porque a obra, ela toma espaço. Como se o cinema saísse das telas, das salas, de suas casas, pela televisão, pelo celular ou como o teatro, às artes cênicas, saísse do edifício cênico... que tomasse as ruas, as praças. É a esse movimento então, de estranhamento, num dado momento eu até acho que eu toco, ao que eu chamo de poética dos objetos, que é a minha capacidade de administrar signos (na relação lá de semiótica do binômio significante e significado).

É vou dar uma explicadinha, sim.

Charles Pierce cria ciência dos signos, lá no século passado. Depois, vem o Ferdinand Saussure, um linguista que acaba criando os pares significantes x significado, paradigmas x sintagma, competência x performance, competências x desempenho... esses binômios, esses pares semânticos, dizem respeito ao sistema linguístico, ao sistema do léxico, da língua (no caso do Ferdinand Saussure da língua francesa) e aqui no meu caso, trabalhando com essas questões da língua portuguesa, da nossa língua. E eu estabeleço uma brincadeira, porque eu não me detive na ideia recortada, ou na ideia amputada, de um significado plural. Eu trabalho com vários significantes que eu extraí da minha competência ou do meu empenho ao estudar a língua portuguesa. Eu trago esses signos, esses elementos todos que eu já falei de mandalas, da Cruz, das fotos, das imagens... eu não falei que eu levei para esse figurino também cenas dos meus espetáculos, dos anos 90, que se passaram, que tinham como pano de fundo a referência da Idade Média e aí eu coloco a foto da escola de bufões e fotos do *Epifanias*. Coloco, também, fotos que eu encontrei na internet, desenhos de processos de construção de algumas montagens da tempestade.

Essa sobreposição dessas coisas toca nisso que eu chamo poética e aí é um movimento de liberação de uma energia que vai além daquela ideia que a gente tinha da arte, da comunhão com o supremo. A poética é o meu momento de tocar no meu sublime, ou na minha ideia sublime de figurino teatral, ou na minha ideia de sublime da minha obra, ou na minha ideia de Deus. Quando apresento esse figurino é claro que ele vai traduzir esse sentimento de encantamento ou de estranhamento. Ele precisa suscitar alguma reação no grupo que o observa, na plateia que eu teria que usar no final é desse processo de construção. Então há neste primeiro momento que eu apresento o figurino para os alunos da escola de belas artes... ali já há uma facilidade porque eu estou tratando com alunos de história da arte, de licenciatura em artes, desculpa de licenciatura em artes, desenho e de alunos de artes cênicas (de indumentária, cenografia) então já há uma facilidade. É como que se certa opacidade, que as imagens trazem quando elas estão sobrepostas ou sobrecarregadas ganhassem visibilidade, ganhassem contornos. É o movimento...

Artur: Eu vou aproveitar essa sua fala e aproveitar que você vai falar deste movimento e aí você já emenda na resposta... vou usar de uma pergunta do André para você falar desse movimento: ao acompanhar o *Próspero*, *Memórias Sebastianistas* e outras, percebo uma obra inventário, como Bipo do Rosário... e aí a pergunta é se você também percebe que essa sua obra e que essa sua construção ela é esta obra inventário? E, para você, como que neste movimento essa obra inventário se dá olha?

Samile: Olha só, eu já falei da minha influência do Bispo do Rosário que eu descobri indiretamente, quando o Max Luís disse que eu construía nos meus figurinos assemblagens, colagens que remetiam ao ideário do Arthur Bispo do Rosário. Falando rapidamente eu não sei se todos conhecem Bispo do Rosário, mas ele foi um interno da colônia Juliano Moreira, uma colônia que existe aqui em Jacarepaguá – existe até hoje. Ele teria tido uma visão na noite do dia

23/12/1943, talvez 42, na década de 40, ele teria visto que 7 Anjos desceram do céu e exigiram dele reclassificar o mundo e diziam que ele teria que ter contas com Deus quando ele partisse e ele teria que reclassificar, reconfigurar a obra do divino. Então, Arthur Bispo do Rosário tem esse surto... isso ele estava caminhando na praia de Botafogo (perto do número acho que 124 ou 114). Eu li alguns livros sobre ele depois que fui classificada como discípula do Arthur Bispo do Rosário, inclusive visitei a colônia Juliano Moreira algumas vezes para entender, compreender esse processo de construção dele.

A obra dele, tal qual os meus figurinos, são impregnados desses objetos em que o homem moderno vive mergulhado. Arthur Bispo do Rosário sentiu, a partir daquela visão, uma necessidade sem igual tamanho de reclassificar o mundo a sua volta. Ele construía objetos, construiu uma embarcação, construiu as assemblagens, construiu a Roda da Fortuna que muito se parece com a Roda da Fortuna do Duchamp... que é feita a partir de uma roda de bicicleta, ele construiu um acervo artístico que é considerado um dos maiores do século 20. Arthur Bispo do Rosário representa as artes plásticas brasileiras no século 20, ou representou, em várias quadrienais, bienais de arte do mundo a fora. Ele construiu um manto que seria o manto da apresentação, feito a partir de um cobertor. Ele construiu, ele bordou a mão tudo. É um mapa todo, uma cartografia da colônia Juliano Moreira e dentro do manto ele publica, ele salvava as almas ou as pessoas que ele iria levar como salvas, como puras, para ter com Deus no dia do juízo final. Ele gostaria de ser enterrado com aquele manto porque aquelas pessoas que estariam enterradas com ele estariam salvas. Eu faço essa brincadeira com o manto do próspero, já que o próspero também habita o espaço holístico, do metafísico, para além da matéria do espaço físico eu incorporo a coisa da palavra... não só essas frases em latim, ou em gótico, ou numa língua é... alemão e mesmo inglesa, renascentista... porque eu fui pegando o texto aleatório, eu fui colocando ali.

Há no processo de colagem esta brincadeira com a imagem aleatória. Resignificar coisas que perderam o seu uso primeiro, perderam o seu uso original, dar novos sentidos, novas cores, novos usos para essas imagens ou esses objetos. Eu pego um retalho de uma cortina, que eu comprei num brechó, ou seja: ela teve o uso de 10, 20 anos na casa de alguém, estava perdida ali em um monte de tralhas no brechó... eu compro, recorto (tem minha mão aí com uma tinta relevo dourada, dando relevo nessa cortina... aí na colagem, ao lado direito da imagem é essa cortina). Primeiro usei retalhos dela no desfile da Viradouro, quando tratava do Rio antigo no início do século XX, carnaval de 2018. Peguei esses retalhos em 2018, pós-carnaval, e trago o restante para o manto e para as minhas colagens. Passa, por favor.

Então o sentido... pode passar... olha só essas duas imagens: é o Leon Góes com Floriano Peixoto, 2 atores, e a companhia de encenação teatral do Moacir Borges no espetáculo os bufões. Eu levo essas imagens para o meu Manto e eu falo da colagem, lá atrás eu falei, de um sentimento de memória que perpassa essas colagens ou essas imagens. E aí, eu trago para o meu manto. Nesse

sentido eu dou força e poder de comunicação, ou poder de leitura, para esse manto quando eu incorporo a minha história de vida com as artes cênicas. É nesse sentido que o figurino vira um inventário pois ele não só reporta um tempo dos anos 90 como traz os substratos de uma forma, de uma silhueta, ou de um uso que é lado do renascimento...

Rufo é essa gola que ele está usando, que dá certo sentido de nobreza, que depois virou a gola do Pierrot e depois virou a gola do palhaço também e repete essa ideia de gola de rufo. Passa, por favor... tem que pegar meus e-mails anotações para eu não perder tudo que eu gostaria de falar para você é...

Então, esse... voltando... está vendo, há uma enxurrada de objetos que o homem moderno está disposto... eu recolho esses objetos que trago para cena de um figurino ou para a cena de um espetáculo do William Shakespeare.

Artur: Você tem alguma atividade com esses objetos? Ou esses objetos seguem algumas semióticas para serem selecionados e reutilizados?

Samile: Inicialmente eu não tenho uma relação afetiva com eles não, tá?! Eu tenho sim a necessidade de sair do plano do tecido, eu tenho necessidade de incorporar volumes texturas e novos elementos no sentido de ter uma indumentária, ou da construção de um figurino, que agrega valores, que agrega significantes. A ideia de significantes vem da ideia de metonímia, tá?! Vem da ideia de objetos, ou coisas, que estão contíguas numa relação de contiguidade aos elementos que anteriormente eu deveria usar nesse figurino ou que a rainha Elizabeth teria usado no figurino dela.

Lá no Renascimento havia uma ordem do luxo que é um figurino bem-posto. Ele tinha que conter no mínimo 3000 pérolas, ou 3000 e contas de ouro. No lugar, olha aí ó... é ... a metonímia não é aquilo que está no lugar do outro? É a coisa no lugar da outra? Do que é do real, né? Eu tenho essa relação metonímica ao selecionar objetos que poderiam funcionar como as pérolas ou as pepitas de ouro do renascimento. Eu tenho essa linguagem. O meu objeto, meu figurino, ele passa, ele ultrapassa a ideia de metonímia e cria metáforas. Ao tocar no poético, eu estou tocando na possibilidade de leitura dessas metáforas que estão contidas. A metáfora é... a metonímia tem a relação de continuidade, a metáfora tem a relação de semelhança... e a gente já viu vários exemplos de metáfora em sala de aula, vários exemplos de metonímia. Eu não vou retomar aqui para prosseguir na minha fala.

Tem um livro maravilhoso do Décio Pignatari... é minúsculo... é um livrinho minúsculo que se chama *O que é comunicação poética*. Eu li esse livro muitos anos, eu o trago sempre do lado assim como meu suporte, com um apoio para encontrar uma palavra, um vocábulo que possa traduzir a minha ideia. Aí eu estou mostrando o processo de construção... tem uma cordinha ali em cima que são Samuelitos, é a transformação de retalhos de tecidos sempre nessas cordinhas que me remetem aquela corda dos pecados que o padre amarra ali na cintura, que ele vai dando

nó da corda dos milagres... que é o cordão de São Francisco...É uma brincadeira que eu faço, tem que ser de *Oficina de textos* para fazer o samuelito. Passa, por favor.

Então acaba que existe figurinos, a terceira é uma brincadeira de textura para também sair do plano liso do tecido e aí eu uso um soprador térmico que eu queimo tecido com uma temperatura de sei lá 200, 300° do soprador e cria esses campos de tensão. É claro que o observador comum vai ver apenas um tecido queimado ou enrugado e um observador atento as categorias da obra de arte (ou pelo menos as novas categorias) que tem uma textura diferenciada, um objeto singular sempre em nome de uma recriação de algo da natureza eu tenho aí um voil (que eu denomino sempre de safado, porque é um tecido baratinho de poliéster) que não daria nenhum caimento num figurino para teatro... eu queimo e o benefício com essa nova textura. Essas imagens, quando elas entram no espaço, quando elas saem do espaço do papel e entram no espaço todas bonitas, elas desenvolvem essas camadas, que o Wonder já brincou de ser um “figurino cebola”.

Ela, na verdade, ela perde em um sentido de flexibilidade, ou de movimento, ou de maleabilidade do tecido, mas ganha na minha ideia de rigidez do lado do Renascimento e aí eu também, ao sobrepor, estou buscando a partir do algodãozinho cru (que eu usei para fazer figurinos) redigitar, recompor a rigidez ou a imobilidade ou a nobreza do Renascimento. Passa, por favor. Normalmente, eu tinjo à quente que é essa caldeirona, que está aí, com esse tecido torcido. A regra para tingir é você colocar dentro do pote, da panela o tecido aberto para que a tinta penetre em todas as camadas do tecido, em todos os fios da trama do tecido. Eu torço o tecido sempre, dou uma molhada nele (a peça molhada na verdade fica só nessa superfície torcida, na parte interna não fica) e aí eu coloco enrolando mesmo na panela e dá um efeito tie Dye (Ana Maria Braga inclusive falou disso hoje no programa de manhã). É um efeito de beneficiamento têxtil que vai me dar uma superfície também singular também diferenciada. A outra técnica que eu uso é a máquina de lavar, não tenho usado porque, essa máquina de lavar, ela está lá na sala 604 (do prédio da reitoria) que foi cedida pelo Ronald Teixeira. E aí quando o figurino tem muitos metros de tecido eu levo para tingir lá. Esse tingimento foi feito em sala de aula, não foi na máquina de lavar, não foi do figurino do *Próspero*. Foi para a montagem da exposição sertão reinventado de 2016. Eu uso esses tecidos no sertão reinventado, guardo esses tecidos até 2018, 19 e reutilizo os mesmos tecidos na construção do figurino do *Próspero*, ou seja: aquela coisa do inventário, da memória ela vem se desenvolvendo, ela vem se mantendo.

Passa o slide, por favor.

É claro que tudo é uma brincadeira, ok? Tudo em jogo, tudo é lúdico. Quando eu brinco com esses elementos religiosos, com essa Cruz gótica, com a própria imagem da mandala... e tem esse mapa astral que está embaixo, eu estou na verdade dessacralizando esses objetos que, para as artes plásticas, para a fotografia, ou para a religião, ou para a filosofia, ou mesmo para a história da arte já foram sacralizados. Isso é, os primeiros aí... eu estou rompendo, é como o seu rasgasse

as minhas memórias, que eu já falei dessa imagem e deixasse que elas se combinassem aleatoriamente no branco da folha ou no bege do tecido algodão cru. Passa, por favor.

Eu estou fazendo uma homenagem a Danny que ela me deu essa canetinha poderosa, que é uma pistola de cola quente para contas, pérolas, strass, pedrinhas miudinhas e aí foi um presente dessa minha amiga que está aí é... Danielle Joia.

Artur: A Dani, está em todas a Dani, está vendo, está acompanhando a gente nesse festival.

Samile: eu sou objeto de estudo dela. Pode passar por favor.

Aí ó... eu tenho o figurino montado. vamos falar um pouco sobre esses materiais ou esse objeto final, essa imagem final já colocada dentro do corpo humano, do corpo do ator, no caso Samuel Abrantes que eu estou representando.

Artur: Eu queria entender uma coisa de você, Samile. Se há nesse olhar de quem veste o figurino a percepção de como o outro recebe aquele objeto?

Samile: Eu busco sempre a história do encantamento. Para mim, o figurinista, o artista ainda operam no nível do encantado e aí ele, se ele não chamou para si os olhares da plateia, do palco, não têm graça alguma. Se ele não consegue traduzir em formas vestíveis o conflito, a ideia primeira ou a poética; esquece e muda de profissão. Então, eu sempre trabalho em relação com o outro e a questão do outro na imagem ela também ganha força ao longo do século 20. No pós-guerra é que você tem uma percepção, falando da teoria literária, da filosofia, a gente tem a percepção interna de que a gente se produz não para saciar uma necessidade interna, primeira, minha, de frio ou de calor.

Eu tenho o meu processo de construção que se dá em função do olhar do outro, daquilo que o outro espera. Eu escolhi hoje entre 2 guarda-roupas da Samile, que casaquinho vestir, que pano de cabeça usar, que cabelo usar... Na verdade, eu estou usando o meu cabelo natural, eu já parei de pintar há algum tempo, então ele está dessa cor aí porque estamos...

Artur: É, me lembro que, desde o Carnaval, você disse que estava interessado em manter o natural, né?

Samile: Ótima pergunta Danielle sobre a silhueta gótica em figurino do Renascimento.

Num dado momento, eu percebo na imagem primeira, me cedida pela Miriam Halfim, que havia ali uma silhueta gótica, da idade média. O texto do Shakespeare é escrito no Renascimento, a peça se passa, a cena se passa na Idade Média, um pouco antes do Renascimento que é a partir de 1450, de uma data simbólica que a gente adotou, em que a história das artes adotou, né? E aí eu quis levar para o universo da cena do palco também essa oposição, também essa contradição. Porque é da ordem da minha poética criar esse conflito, atingir por qualquer que seja a justificativa esse conflito interno. É romper com uma ideia de um *Próspero* clássico, gótico e trazer ele para uma silhueta que traz resquícios de um gótico, mas que se configura renascentista, pela sobreposição desse homem de vitrúvio, pela imagem do Shakespeare, pela história dos bufões, enfim por todos os outros signos ali contidos. Falar do gótico é lembrar, por exemplo, nesse manto, que essas

mangas em folhas, essa manga cai... a manga do *Próspero* ela cai, ela se arrasta... ela aponta... o figurino gótico, tal qual a arquitetura gótica, a moda, a indumentária... aí não se fala ainda de moda, se fala de modos de vestir ou de indumentária. Indumentária gótica ela tem essa linha alongada, tal qual as Torres, tal qual os arcos ogivais que apontam para cima da arquitetura gótica. Ai eu tenho um capuz que tem um pêndulo (que a parte de trás do capuz só a gente chama de *liripipe*... é uma coisa comprida, é como se a cabeça ,que está apontando para cima, é revestida (isso no gótico) de uma capa, de um capuz que protege o crânio, que protege o rosto (não é o lugar do inconsciente, um lugar da memória, um lugar da sabedoria)... não sei se tem esse entendimento do gótico mas é um lugar para os filhos de Santo (que estão aí), é o lugar do divino. Eu cubro esse lugar, eu protejo esse lugar do divino, mas eu deixo esse Liripipe arrastando, apontando para o chão que é o lugar do pecado, que é o lugar da vida, que é o lugar do movimento, que é o lugar do terreno. Então tem esse celestial e esse terreno também é referenciado nesse Manto. O Cajado tem uma lâmpada que se acende, até mesmo para brincar com a ideia de *insite*, para brincar com a ideia de luminosidade, para brincar que o *Próspero* carrega sabedoria, carrega luz.

Num dado momento do espetáculo ele se desfaz do livro de magia, que é aquele book que vocês viram, e ele se desfaz do Cajado e ele se desfaz do Manto. E aí o Ariel, que é um personagem mítico, pega o Manto e suspende e eu fiz uma cordinha, eu dei uma de cenógrafo, junto com o Gustavo é Fernandes (que também pesquisa a minha produção) e ele puxa esse manto para cima. É claro que, nesse momento, esse figurino passa a ser o meu objeto de estudo. Eu já não estou mais vestindo figurino, eu estou com uma roupa, que ela é da Idade Média... É uma calçola com uma túnica, com um cinto que tem um pêndulo que demarca o lugar do masculino, porque ele atravessa esse triângulo do púbis... e esse manto, desculpe esse figurino também tem as mangas franzidas, elas não têm ainda o enchimento do Renascimento, elas têm um volume na manga.

É... passa, por favor.

A ideia de que nós estamos mergulhadas nas imagens que a gente recebe, as 1000 imagens diariamente, me recorda para a ideia de que tudo a nossa volta é linha, tudo a nossa volta é a construção, ou tudo a nossa volta é reconstrução. Nada aí desse figurino, nada aí nesse contexto, é novo, nada dele tem uma origem primeira.

Já vimos que tudo foi processo de recriação e aí eu resolvo representar essas linhas (existe a linha do fio que já forma a trama do tecido) e aí eu reposiciono um bordado que é feito por essas linhas transversais, diagonais, porque a minha leitura contemporânea desses figurinos não se dá no sentido de horizontalidade, do Renascimento, nem se dá num sentido de perpendicularidade, de um corte temporal, mas se dá no atravessamento das ideias, no atravessamento dos conceitos, na transversalidade de um tempo que lhe é particular. Quando eu digo, disse lá no início, que não fui eu que inventei isso, todo mundo que estuda a imagem está cansado de saber disso... tem vários livros aqui que falam dessa questão... Didi-Huberman – *Diante da imagem*... tem mais um outro livro sobre imagem dele e do próprio Bakhtin... dos conceitos chaves de Bakhtin e do Gilles

Deleuze, que é o meu mais queridinho dos últimos anos, que trata dessa questão de que a gente não é só linha. A gente é uma sucessão de linhas que vai se reunir em um acontecimento. O figurino, a nova imagem recheada de várias outras imagens mães, ou de imagens inspiradoras, ou de imagens coladas, ele só se realiza nesse acontecimento da cena e aí é necessário desdobrar esta linha para compreender através da sua dobra, através do seu desdobramento, o entendimento da obra, o entendimento do objeto artístico para se chegar à uma poética deste objeto. O Derrida fala do poder da desconstrução, o Gilles Deleuze fala do poder do desdobramento. É como se tivesse... vou tentar levantar e fazer ó... há uma inflexão do meu tronco para baixo, é difícil de se aprender a imagem no meu desdobramento quando eu me coloco no ângulo da câmera eu estou realizando este acontecimento. A partir desse movimento de inflexão, desdobramento, eu teria a capacidade de ler este acontecimento.

É claro que está também no Jaques Derrida essa ideia de desconstrução, porque eu comecei desconstruindo a imagem primeira que a Miriam Halfim me deu, eu desconstruí várias imagens dos meus espetáculos, de materiais que eu encontrei no meu ateliê, reorganizei-os ou desorganizei-os nas minhas colagens e eu reposicionei-os dando esse novo sentido no figurino. Eu tenho uma foto de um processo... eu me maquiando... ainda tem a história da caracterização... eu queria uma maquiagem que causasse uma tensão também, de causar certo estranhamento, eu queria uma pele que não era uma pele cor nude ou cor de pele natural, então eu apliquei algumas camadas (olha de novo as camadas) de pancake bege depois um bege mais claro e, por fim, o branco e o pó compacto translúcido... para dar essa ideia desse ser que é meio etéreo, que ele é da ordem do divino, se não do divino ele é da ordem do estranho, ele não coaduna com aquela realidade que eu iria encontrar na sala de aula, lá na casa da leitura.

Pode passar por favor, ah não! Deixa aí! Não troca não! Ó...

Lá dentro do manto eu também salvei, à moda Bispo do Rosário, ou eu fiz um inventário, dos amigos, dos atores, dos meus diretores, dos meus professores, do meu orientador Fred Góes, das minhas pessoas mais próximas e queridas, eu salvei montando umas etiquetas e aí eu costurei essas etiquetas, bordei a mão no interior do forro do manto e no forro dessas duas abas que saem pra trás porque elas apontam para cima, por um lado do ombro, a linha do infinito do horizonte, mas ela se arrasta no chão então eles também estão no mundo terreno, no mundo do pecado. Um pouco a silhueta, de uma libélula, vocês devem ter reparado isso na forma. O sapato é o sapato feito a mão também, de pontas. Na Idade Média, o tamanho da ponta de um sapato denotava o poder da pessoa, então o sapato renascentista ele é pontiagudo, ele vai crescendo tanto para frente que tem uma hora que as pessoas tropeçam, principalmente os homens.

É um sapato masculino... que eu noto o poder masculino e aí eles amarram uma correntinha na ponta do sapato, puxam essa ponta aí e amarram na canela – e a ponta do sapato é elevada. Eu já fiz uma modelagem mais sofisticada, a própria ponta... ela está virada para cima, ela tem uma curvatura no corte dos sapatos, não tinha como tropeçar.

Passa, por favor.

É claro que o figurino ganhou vida, ganhou existência, lá na casa da leitura e eu precisava submeter esse figurino a outras vivências, a outras experiências. Então eu fui a uma manifestação pela educação, do movimento de pré greve, lá na Praça XV e depois caminhei com ele até a Candelária. Eu fiz uma apresentação com ele, dessa leitura semiológica, desses signos em sala de aula, e depois já sob a batuta da Larissa Elias, que é a coordenadora do curso de arte cênica, que eu acredito esteja por aí, tomara que ela esteja por aí... ela mandou uma mensagem pelo face dizendo que estaria aí é... eu precisava de um entendimento dessa relação desse figurino com outro e precisava de um suporte, de alguém de fora com olhar da direção, com o olhar da cena, que me impusesse determinados movimentos, determinada inflexão de voz é determinado comportamento que justificassem esse figurino como performativo. E aí a gente faz... passa o slide

A Larissa está na live, se não estava entrou agora, aí ela tá na live é... a Larissa me fez rever fragmentos do texto do Shakespeare, compreender através desses materiais inusitados que eu utilizei onde estava alguma ética desse figurino, de que maneira eu podia classificar... olha já é uma outra classificação, agora com o olhar da Larissa... tipo a primeira coisa que ela pediu foi assim: traz para o real, traz para o Samuel, tira essa maquiagem muito branca, tira essa maquiagem etérea. É claro que a Larissa é uma estudiosa da cena, é claro que ela é estudiosa de direção teatral, ela é uma atriz e diretora de teatro, ela ministra linguagem teatral, mas ele ganhou outro nome agora... ela escreve aí e daqui a pouco a gente lê. E aí ela me deu essa contribuição para a criação dessa poética. Primeiro que ela me impôs uma voz, que seria uma espécie de Alter Ego, porque ela gravou o texto do Shakespeare, texto já adaptado. E eu uso... não sei se dá para vocês verem que eu estou com um microfone sem fio aí junto aos lábios. Eu uso uma bolsinha que antes eu usava para carregar uma farinha para enterrar o meu livro de magias, eu uso agora um aparelho MP4, MP3, sei lá... e a Larissa lê o texto. Ela fala o texto do Próspero e o texto do Shakespeare, que ela ainda fez uma adaptação trazendo uma realidade mais cotidiana, e colocou os textos, ela colocou no sertão. Quando o *Próspero*, num dado momento, ele volta pra Florença, pra Terra dele, ela disse que ele volta para o sertão. Ai ela já se desfez de toda a magia e agora ele quer voltar a ser uma pessoa comum. É sempre a coisa da brincadeira, do lúdico, do tempo... a gente trabalha com isso. A gente não faz arte, a gente não dá aula se você não tiver um comprometimento total com essa coisa do jogo da cena no jogo do lúdico.

Artur: Eu vou aproveitar essa sua fala, até mesmo aproveitar essa sua fala sobre o jogo, sobre o lúdico e vou introduzir a pergunta da Dani e, também, a pergunta do Fausto Beltrão. Que a Dani pergunta assim: o figurino foi um facilitador da sua performance nas ruas, fora do universo dos palcos? E o Fausto pergunta... E remonta também uma pergunta que eu já tinha te feito mais ou menos meia hora atrás... se você percebe essa reação das pessoas, aí você diz que percebe! E qual foi a reação das pessoas? Assim, como que você percebe a reação das pessoas?

Samile: É... ali no primeiro, no segundo movimento, né, já na Praça XV, quando inclusive a Larissa conhece o figurino, eu faço uma participação num movimento da escola de... me desculpe... da UFRJ e dos professores do magistério que convocam vários artistas, vários profissionais de todas as outras áreas, para darem palestras, darem cursos. Então eu estava ali com o pessoal da Escola de Belas Artes fazendo uma participação, uma performance naquele evento. Choveu, então já havia um estranhamento dessa figura embaixo daquela chuva, não havia ali o texto do *Próspero*. Num segundo momento, eu vou com você, Artur, na feira do Lavradio, numa manhã de sábado, numa tarde de sábado, de um mês qualquer e aí ali sim a gente viu a reação. Tem reação de estranhamento, tem a reação de contentamento, de encantamento e tem a reação também de repulsa. Lembra que a gente tentou fotografar com algumas pessoas, mas não quiseram fotografar! Mas em sua maioria, a feira estava cunhada de turistas, em sua maioria havia a primeira reação de curiosidade. Que ser é esse que atravessa essa feira, uma rua inteira né... 2 ou 3 quarteirões de uma rua inteira vestido com essa personagem?

Artur: É eu lembro que era um sábado e eu me lembro que era um sábado de sol, e o figurino do *Próspero* é um figurino pesado, é um figurino que você percebe no olhar... que ele tem um figurino de muitas camadas, tem muito tecido. A própria postura que o *próspero* se impunha para carregar esse figurino denota uma sensação de peso do próprio figurino. Então muito desse estranhamento é para pensar o quê e porque essa criatura carrega um traje tão pesado e tão quente nesse calor?

Samile: Com relação a essa pergunta Danielle, né?! Como facilitador dessa performance é... Nas ruas eu achei maravilhoso, principalmente pelo inusitado daquele espaço. Era uma quebra de uma hoje, uma situação normal, de uma tarde de uma feira de objetos variados de muito mais de 1000 imagens, né? Porque aí é uma enxurrada de coisas... e aí entra uma ordem que não é da moda, que talvez seja da ordem do Carnaval, porque parece também uma fantasia para algumas pessoas... que entra nessa ordem artística que não responde a uma métrica daquele cotidiano. Se eu estivesse falando de poesia... não remete a uma métrica tradicional, a um decassílabo sáfico ou heroico.

Eu, aí, impunha uma nova ordem, uma nova rima, uma nova métrica. Eu extrapolo os limites da rua e no atravessamento eu imponho essa figura, este ser que eu acho que em dado momento nem é o *próspero*, porque eu não falava o texto do Shakespeare e não explicava para eles que havia esse subtexto, que aquela personagem fazia parte de um universo de Shakespeare na contemporaneidade. O nome do evento é “A Universidade é na Praça”. Larissa está lembrando aí pra gente.

Tem uma coisa que eu gostaria de agradecer, já que daqui a pouco está chegando ao final, mas agradecer a importância do atravessamento da Larissa nesse processo. Porque ela me fez acreditar primeiro na minha potência enquanto ator e aí é já é uma sobreposição de uma outra função, é o artista figurinista que é capaz de representar um outro papel, é um artista da coxia que tem a capacidade de enfrentamento, do espaço cênico, da caixa cênica. E aí ela também me faz

acreditar, não nessa minha potência enquanto ator, mas em uma quantidade, em série de metáforas, entendimentos, que ela, enquanto pesquisadora de Shakespeare percebia naquela roupa. Então... há sempre uma agregação de valor, aquela coisa que eu tinha falado do olhar do outro. Larissa chega com um olhar, não só de encantamento porque no primeiro momento que ela fala: nossa que figurino bacana... depois ela vai aprendendo aqueles signos ali bordados e vai descobrindo, ou redescobrando, às metáforas ali adormecidas, as histórias ali adormecidas, porque ela também se reconheceu na companhia de encenação teatral, porque ela assistiu por fora... porque ela foi aluna do Moacir Góes, trabalhou com o Moacir Góes.

Artur: A Larissa diz que essa cena é atravessada de outras múltiplas imagens que vão dialogar diretamente com este figurino que está em cena, com essa postura que é imposta pelo próspero que está ali naquela cena.

Samile: Olha só, tem uma fala do Wonder: aí tem um Exu escrito? Sim! Aí sim eu estava pensando no Exu escrito @Larissa... que ela só deve ter comentado.

A gente só viu esse exu escrito depois que a gente foi imprimir a foto, foi colocar a foto no computador. A Larissa fez essas fotos, ela vai atrás filmando e tem mais o Ariel na figura da Sabrina Paraíso que está me assessorando nessa cena... daqui a pouco a gente vai ver a foto dela. E aí eu brinquei com essa foto aí. Eu, na verdade... essa foto era para brincar com o Carlos Carvalho que não está aqui... Carlos de Carvalho, tal qual Samuel Abrantes, acredita que Exu é o que come primeiro, porque Exu está nesse espaço intermediário entre o celestial e o terreno. Exu é o mensageiro entre Deus e os homens. Exu é o comunicador. Exu também é a luta, também é o atrito, também é o conflito da própria cosmogonia desse orixá... está contida essa ideia de conflito, de comunicação. E tem fogo na Babilônia. Carolina Campos percebeu isso também... olha quantas coisas estão numa imagem... que elas só estão sendo acordadas ou legitimadas agora com o olhar do outro, com olhar de vocês. Logo depois do Exu tem um SA que poderia ser Saravá, que poderia ser Samuel, poderia ser Samile ou poderia ser Sam, tá?! A foto é muito bacana, ela se submete aí a “n” leituras. Existe esse deslocamento do olhar não só para o figurino, mas agora para o espaço em que ele está inserido, para o espaço externo não só o espaço da parede... a parede aí acho que é da biblioteca da UNIRIO, eu estou caminhando para um bosque onde eu vou fazer a encenação dirigida pela Larissa. Passa, por favor.

Eu acho que foi o Latour, teórico, que diz que às artes incorporam, elas te cercam de algum mecanismo que é extra artístico, que é da ordem da poética, tá?! Que ele está para além desses elementos, para além desses movimentos de construção, ou de objetos, ou de bolos de ativação cara da obra de arte ou da legitimação do objeto artístico, ou seja, em conjunto desses objetos que foram colocados aí.

Olha, aí são 3 momentos da cena, no momento em que ele chega no bosque, seguida de Ariel (que é a Sabrina Paraíso) também diretora de teatro é... eu acho que é formada em cenografia e indumentária, não sei se fez os dois cursos... mas ela é formada pela Escola de Belas Artes e

atualmente uma companhia de teatro coletivo. Sabrina também dá aula de arte cênica no colégio em Niterói. A participação dela também é fundamental porque ela acabou trazendo esse contraponto... dessa personagem que era da ordem do ar que eu, enquanto *Próspero*, me relacionava, mas que eu não tinha visibilidade... que eu não tinha apreensão é... da coisa, né? Ficava em uma imagem só subjetiva, abstrata, na minha frente. ela acaba me ajudando... Ariel ajuda o Próspero o tempo todo, é porque ela me ajudou a enterrar o livro de magia. Quando ela recolhe umas pedras do bosque e eu estou na segunda foto e depois eu to num surto catártico, pedindo música, “musician”, música, pedindo uma música celestial, que é a última foto.

Passa aí, por favor!

Eu acho que é o último slide, a gente vai ler. Artur vai ler.

Artur: Eu vou ler... “O sentimento de pertencimento é capaz de inspirar é de sustentar o esforço em direção ao encantamento (...). A gênese do meu processo criativo revelada por esses itinerários da criação dialoga com a realidade visível – cotidiana – e, nas dobras, refirma a minha competência de transformá-la em sonho, em vitalidade, em expressão artística e têxtil (...). Mais uma vez, sob um ponto de vista barthesiano, o verbo e a palavra escrita promovem um movimento em direção à catarse. E, novamente, chego à borda do abismo – agora para contemplá-lo.” É engraçado como a autoria deste texto é atribuída... a autoria dessa contracapa é atribuída não ao Samuel Abrantes, mas a própria Samile.

Samile: Isso aí é um desdobramento dessas minhas possibilidades identitárias, tá? No momento em que me transformo em Samile ou me deixo representar por alguns códigos do feminino, eu acabo também buscando uma poética feminina (mesmo que como a representação ou como rascunho) e como uma possibilidade de vir a ser, o que é da ordem da devir, do que é da ordem de todas as coisas, de todos os objetos que nos cercam, que é da ordem do Deleuze, né? Ele que fala do devir e as coisas, né?! Esse encontro, ou este retorno já saindo da caverna de Platão, já ao som da borda do abismo, seria pois o reconhecimento, após a catarse, após a liberação de todas as tensões, após o atravessamento de todo o processo de construção do objeto artístico.... seria coroar de êxito este meu itinerário. Por isso que eu brinco aí com essa coisa de chegar à borda do abismo. Se eu, na nossa live passada, eu convocava os meus alunos, os meus amigos a mergulharem no branco da folha para tentar chegar ao abismo, ao fundo do abismo; agora, passado esse processo todo ou pelo menos com a tentativa de ler este processo, eu alço a borda do abismo em me lanço agora, acho, que as perguntas (porque nós temos aí 20 minutos ou menos 20 minutos para as pessoas perguntarem).

Artur: Eu queria dizer que a gente vai tentar fazer um movimento assim que acabar a pandemia de colocar esse livro disponível para que vocês consigam adquiri-lo. Porque Samuel fez um movimento de não conseguir organizar isso por conta do Carnaval. A gente iria organizar em março, mas aí veio a pandemia e a gente ficou isolado e não conseguiu fazer. Mas eu acho esse livro incrível, não só porque ele é o fim, mas porque ele à contemplação do projeto do sertão

reinventado... que eu tive o prazer e a alegria em participar... ao longo do processo de criação, de montagem, de contemplação, de desmontagem desse sertão reinventado... mas também de partilhar esses abismos que compõem este livro desde a sua idealização até ele pronto, no lançamento que foi feito lá mais ou menos (eu tenho aqui a data na dedicatória) ... ele foi feito há 2 anos e alguns meses, né?! No dia 21 outubro, uma semana antes do meu aniversário, eu ganhei o livro de presente e reler sempre esse livro e revisitar essas imagens é sempre observar um processo que é sempre continuo nessa trajetória do Samuel, da Samile. É sempre contemplar este abismo com um olhar diferente, é perceber que quando eu conheço o trabalho do Samuel lá em 2015, né?! No meado de 2015, na greve de 2015, através do livro da Samile, eu contemplo esse abismo de uma maneira e eu me identifico com esse abismo de uma forma, e depois quando eu estou com essa trajetória remontada através de objetos, através dele tem signos, através dessa dialética quando eu vejo o livro do Omolú, eu percebo esse abismo de uma outra maneira. Mas, talvez, a minha grande Catarse de dentro de todo esse trabalho não seja nem o itinerário da criação e nem o sertão reinventado, mas seja as memórias sebastianistas. Que é quando eu consigo observar todo esse processo, na sua máxima, do recolhimento desses objetos, na máxima da reconstrução dessas trajetórias, na máxima deste processo de colagem, na máxima desse processo do vir a ser. Porque quando eu vejo a imagem das memórias sebastianistas, eu vejo a própria imagem de Deus. Um Deus que acolhe os seus e acolhe os seus com carinho, com cuidado e com a uma felicidade, uma alegria e uma catarse no olhar. No perceber o público da Marquês de Sapucaí, no perceber o espaço em que o carro atravessa em uma posição onde é própria da contemplação.

Então eu acho que de todo este processo que eu tive a grande oportunidade de participar na vida do Samuel, e da Samile, eu acho que para mim a minha grande catarse pessoal é observar essas memórias sebastianistas e não no momento em que aquela figura, aquele Deus cruza na frente de são Sebastião, cruza a Marquês de Sapucaí porque eu também estava na lateral do carro. Então... eu estava num momento de alegria, em um momento de felicidade tão grande quanto a Samile naquela fantasia, mas de poder perceber depois que muito da minha própria trajetória esta espelhada ali naquela imagem. E isso para mim talvez seja o meu grande prazer em participar de tudo isso, em ser espectador, em ser uma das vozes que atravessam todos esses objetos em ser um olhar que se lança para todos esses objetos para o figurino do próspero, para o figurino das memórias sebastianistas, para a figura que desfila na Marquês de Sapucaí, no Bispo do Rosário, mas principalmente para perceber a simplicidade da mão do artista que consegue fazer um trabalho tão grande, que é tão múltiplo para tantos olhares e aí agora a gente abre para as perguntas.

Samile: Tem uma coisa aí... que você falou dessa coisa do encantamento, né?... A gente pode fazer uma live depois para falar do figurino do Tuiuti, vamos convocar essas pessoas mais pra frente pra falar sobre ele.

Mas tem uma coisa da obra de arte moderna que ela comporta a ideia do livre. Quando a gente olha para o figurino do *Próspero*, ou pelo menos o conceito do hibridismo, mesmo com figurino das memórias sebastianistas, a gente também questiona o que é figurino. Isso é arte? É moda? Isso é fantasia? Isso é veste isso? É roupa de cena? Isto é indumentária histórica? Isto é Renascimento, ou isto é Idade Média gótica? Essa ideia de hibridismo ela é própria da obra de arte moderna hoje, da obra de arte contemporânea. É o Bruno Latour, quando fala dessa coisa extra artística, fala dessas categorias. Quando o artista moderno trabalha com questões que anteriormente eram impensáveis. Trabalha com questões que não estão reduzidas ao trinômio: traço x linha x forma ou ao binômio: obra de arte e tela, quando a gente fala da pintura, ou ao binômio escultura: volumes e formas. Essa natureza plural do objeto contemporâneo artístico moderno... ela acaba por indagar, não só essas questões de ordem metodológica, de ordens da representação, de metodologia visual (que a gente escuta na sala de aula, né? Como técnica de representação), mas para questionar outras dominações que são de ordem política, que são de ordens do estado, que são da ordem epistemológica, que são da ordem do sujeito, que são da ordem das minhas idiossincrasias enquanto figurinista e das minhas estonteantes... das minhas frustrações enquanto pessoa, enquanto sujeito.

É a capacidade de apreensão da ordem, do poético, da obra de arte contemporânea, moderna, ela será medida tal qual, tamanha a nossa possibilidade de adentrar por esse universo com um olhar singular, transdisciplinar, de todas essas ciências, de todos esses saberes que agora são incorporados ao objeto artístico e que eu tentei num jogo, numa brincadeira, levar para o figurino do *Próspero*. Tem uma pergunta aí do André Protásio e tem uma outra que eu vi, mas eu já perdi. Coloca as perguntas aí. Tem mais alguma? A gente ainda tem 10 minutos.

Artur: A gente tem 10 minutinhos... Samile, como você vê a performance de gênero do Samuel?

Samile: do André Protásio, querido, da UFRJ.

A Samile sempre se coloca enquanto o rascunho... por enquanto, possibilidade de interação. Eu não tenho nenhum problema com o corpo do Samuel ou especificamente com o falo de Samuel. Eu brinco também com a história das linhas quando eu aumento a linha do seio, quando eu diminuo a linha da cintura, quando eu amplio a linha do quadril para me dar uma certa sinuosidade, um certo movimento harmonioso da forma feminina. É também jogo, é também teatro, não há nessa estratégia uma jogada especificamente identitária. Eu muito mais me considero uma *flanese*, um *voyeur* que coloca uma fantasia e brinca com linhas de expressão para circular no meio da cidade, a moda de João do Rio, a moda de Baudelaire ali no final do século XIX, né? E o João do início do século 20. João do Rio é um escritor, eu recomendo sempre que os alunos leiam o que ele produziu, tem um livro maravilhoso que é a mulher e os espelhos, é um livro de contos. João do Rio foi membro da Academia Brasileira de Letras, ele era negro, ele queria ser embaixador e nunca conseguiu uma embaixada, ele tinha muitas relações, ele escreveu durante muito tempo no *Correio da manhã* e escreveu obras maravilhosas. Ele tem um livro que

fala de umas tragédias cariocas, são tragédias cariocas para rir. O Luís Artur Nunes encenou um conto dele com essa ideia de tragédia carioca para rir, que é o bebê de tarlatana rosa, é maravilhoso. Eu acho que o livro se chama *Dentro da noite*, porque o primeiro conto se chama dentro da noite. O João do Rio... ele foi quem criou, para falar da coisa do figurino, foi ele que criou a primeira ideia (olha a coisa da primeira imagem voltando) o fardão da Academia Brasileira de Letras. Porque quando ele foi indicado na Academia, ele iria tomar posse, ele quis fazer um terno diferenciado, ou seja, ele propôs um fardão, porque ele fez um terno verde e aplicou os bordados. Talvez com um resquício do *dândi* lá de Charles Baudelaire, e o João do Rio era um tradutor de Baudelaire, ele tem um livro, que é lindo, que não têm publicado, mas está na Biblioteca Nacional que é *Alma encantadora das ruas*, é bacanérismo. O meu trabalho também tem muito desse reflexo porque o meu trabalho, enquanto a personagem feminina (tá, André?)... porque quando eu fiz o meu doutoramento eu escrevia sobre o processo de representação do feminino e foi a partir desses estudos de representação do feminino na moda e nas artes... eu peguei um recorte temporal é Belle époque francesa e belle carioca, então eu estudei de 1889 esse feminino na França e a passagem desse feminino, desses ícones no feminino para o feminino carioca do início do século 20 e aí eu encontro Baudelaire, desculpe, eu encontro no Baudelaire a ideia de modernidade, o que é fantástico, que já prevê a força da imagem moderna, que já prevê a força da moda no mundo moderno. É um livro fininho, deste tamanho, chamado *Da modernidade*, livrinho de bolso, mas que ele antecipa tudo o que a gente vai viver nos anos 20 e em seguida. E aí o João do Rio representa, através da palavra, essa mulher carioca da Belle époque. Nos contos dele, as histórias dele, ele é um autor espetacular ... alguém está elogiando ele... Carolina Campos... eu concordo com ela plenamente. E é muito pouco estudado. Eu lamento que eu fiz faculdade de letras na década de 80 e eu só fui conhecer João do Rio em 2001 a 2002 quando eu entrei no mestrado. Eu conheci João do Rio quando eu fiz a peça do Luís Arthur Nunes em 98, 99.

Artur: a Dani está perguntando aqui biografia... você pode indicar?

Samile: A biografia principal o que eu amo é esse livro do Leandro Pimentel – *O inventário como tática*. Ele tem um capítulo inclusive... que ele fala da importância da colagem. É bacana eu estou mergulhado nessa obra algum tempo atrás e aí tenho dois livros... Esse aqui que é da colagem inquieta colagem é de Tide Hellmesister, não sei vocês vão conseguir ler isso... está vendo? Dá para ler aí ó! Ele tem, esse livro, a apresentação do Carlos do Amaral e texto do Chico Homem de Melo e Cláudio Rocha. O texto de colagem é um encantamento.

Já falei do livro do Décio Pignatari, sobre o poético... a comunicação poética. Tenho mais dois que eu amo de paixão... até a minha lâmpada apagou ... que é a alma das coisas - patrimônio materialidade e ressonância é uma publicação da Mauá versus FAPERJ, organizado pelo José Reginaldo Santos Gonçalves, bacanérismo e tem vários textos. E esse aqui ó: trechos, troços e coisas é do Daniel Billy, é um estudo antropológico sobre cultura material. Tudo que eu fiz aqui

foi uma tentativa de me aproximar de um estudo de cultura material ou pelo menos de uma cultura dos objetos que eu utilizei na minha sala. Outra pergunta? Ainda tem 2 minutos aí.

Artur: Não! A gente tem que encerrar, a gente tem que agradecer... e eu quero encerrar com um poema do Carlos Drummond de Andrade que chama o tempo e aí, por conta do tempo, eu não vou ter tempo de ler ele todo, mas eu acho que eu vou tentar resumir um pouco do que todas as pessoas aqui querem dizer.

Aí entra o milagre da renovação e tudo começa outra vez
com outro número e outra vontade de acreditar
que daqui para adiante vai ser diferente

Para você, desejo o sonho realizado. O amor esperado. A esperança renovada. Para você, desejo todas as cores desta vida. Todas as alegrias que puder sorrir. Todas as músicas que puder emocionar. Para você neste novo ano, desejo que os amigos sejam mais cúmplices, que sua família esteja mais unida, que sua vida seja mais bem vivida. Gostaria de lhe desejar tantas coisas, mas nada seria suficiente...

Então, desejo apenas que você tenha muitos desejos.

Desejos grandes e que eles possam te mover a cada
minuto, rumo a sua felicidade!

Eu acho que é muito do que eu desejo para o Samuel desejo para Samile e muito do que todas as pessoas queridas pelo Samuel pela Samile desejam para você hoje e sempre é tempo para que a gente possa desfrutar da sua companhia e se lançara em seus abismos. Desejo que você teste esses rumos, esses itinerários desta felicidade, para que essa felicidade possa contemplar em cada vez mais os nossos olhares...

Samile: Eu só vou falar a uma última frase dentro dessa poética... Acho que é onde o contentamento que você falou... eu sempre penso no meu trabalho, na minha arte como uma forma de driblar, como uma forma de lidar com os imprevistos da vida moderna, com uma forma de eu lidar com os meus vazios enquanto sujeito existencialista, como uma forma de traduzir o meu encantamento que é trabalhar com ensino, trabalhar com a linguagem, trabalhar com a palavra. É saber que foi através da palavra, foi através do verbo que eu passei outras fronteiras, foi através da palavra, da Faculdade de Letras, da crença de que o verbo era capaz de romper fronteiras, romper a barreira, abrir portas... pouco ao norte ao ensino superior na Escola de Belas Artes. É com extremo orgulho que eu divido essas coisas. Continuar nessa luz é uma forma de agradecer ao tempo, aos deuses, aos nossos orixás essa potência que é cultura, essa potência que ele proporcionou. Muito obrigado a todos vocês, aos técnicos que estavam aí e a nossa tradutora de libra que não se encontra, mas estive nos primeiros 60 minutos.

Apêndice 03 – E-book (Re)Significando os Têxteis

Acesso do ebook, mediante aprovação pelo link:

https://drive.google.com/file/d/17UZm_GAlVcvMSBsTB5TlpEoUeRh2PHSo/view?usp=sharing

Disponível na biblioteca da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho:

<http://eao.org.br/>

Disponível na biografia da página do minicurso:

<https://www.instagram.com/resignificandoostexteis>



(RE) SIGNIFICANDO OS TÊXTEIS

AUTOR: Danielle de Oliveira Cardoso Joia

ORGANIZADORES: Danielle de Oliveira Cardoso Joia
Paulo Sergio de Brito

REVISOR ORTOGRÁFICO: Annalies Barbosa Borges

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Titulo; NOME DO AUTOR;
CIDADE: EDITORA, ANO

ISBN 000-00-00000-00-0

1. ASSUNTO 1 2. ASSUNTO2

00-00000

CDD-00.0



Eternamente grata:

À Deus;

À minha amada turma 4 do MPGARTES -IFCE, todos os professores do PPGARTES, aos professores da minha banca e meu orientador;

À todos os meus amigos professores e pesquisadores parceiros;

Ao meu pai;

À minha potente **!Santíssima Trindade!**: Mãe, Irmã e Espiritualidade Amiga pela força em toda a caminhada;

Aos homens da minha existência: Rodrigo, João e Didigo por todo amor do mundo;

À Samuel Abrantes, base desse estudo e meu mentor há quase 20 anos;

Mas principalmente a todos os alunos que passaram por minhas salas de aula e me ensinaram que o verdadeiro conhecimento está na troca de experiências.



!A vida pode ser comparada a um bordado que no começo da vida vemos pelo lado direito e, no final, pelo avesso. O avesso não é tão bonito, mas é mais esclarecedor, pois deixa ver como são dados os pontos!

Arthur Schopenhauer



SUMÁRIO

Introdução	-----	05
Artesania	-----	08
Próspero	-----	13
Textura	-----	26
Trama	-----	31
Envelhecimento	-----	34
Colagem	-----	39
Bordados	-----	43
(Re)Significação	-----	53
Conclusão	-----	61
Referencial Teórico	-----	62



INTRODUÇÃO

O minicurso (Re)significando os Têxteis é uma compilação de experimentos, usados pelo artista, figurinista e professor Samuel Abrantes para a confecção de seus figurinos, uma espécie de prática de toda a sua metodologia e do seu processo construtivo. Seu objetivo é despertar o olhar do aluno, qualquer que seja sua linguagem artística, para a ressignificação de materiais, através da utilização de símbolos e significados, criando um material expressivo, autêntico e correlato aos estudos, experimentações e à arte desenvolvida por esse aluno. Ofereci o minicurso (Re) significando os Têxteis para os alunos do curso de licenciatura em Teatro do IFCE e da escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, com carga horária de 20 horas e conteúdo focado na construção de têxteis para as linguagens artísticas da cena. Esse minicurso tinha o objetivo de repassar as técnicas apreendidas nas aulas que tive com Abrantes. Na ocasião do minicurso, os alunos observaram e ressignificaram os figurinos antigos do acervo do Theatro José de Alencar (TJA).

INTRODUÇÃO



Autora aplicando uma das técnicas ensinadas no minicurso em um dos figurinos do TJA.

O conteúdo deste minicurso contempla: a potência das texturas e sua subjetividade dentro do campo das artes; as diversas tramas de fios e seus usos na moda, artes e artesanato; os diferentes pontos e texturas do Capitonné e sua aplicação ao longo da história da indumentária; o poder do envelhecimento para a vivência da peça ou do figurino; bordados e pontos diversos, desenhando significados; um paralelo entre a técnica da colagem e o *Composé*; as rendas e sua tradição no traje feminino e as construções de superfícies e texturas alternativas. Tudo isso voltado para o universo das artes e as especificidades que compõem a linguagem da cena.





ARTESANIA

Trabalhar a artesanaria na construção do figurino é pensar e fabricar texturas que incorporam elementos ao tecido plano e trazem uma autenticidade ao mesmo, dando um significado ao figurino. À pesquisa da textura, presente na moda, sempre ajuda o figurinista. Com os exercícios de sua fabricação de texturas são obtidos, pela combinação de elementos visuais e táteis, elementos que transformam a superfície plana dos tecidos para uma superfície dinâmica. A partir de uma abordagem estética, a textura acentua a sensibilidade do olhar, estimula o toque e potencializa as peças, criando situações de sensações pertinentes com o espetáculo para o qual o figurino está sendo criado. Essa textura é o elemento que aperfeiçoa e enriquece a compreensão estética, além de potencializar a produção de trabalhos. A mescla de materiais nobres (tecidos luxuosos, pedrarias e similares) e materiais mais ordinários (materiais de refugo ou descarte) ajuda a realçar ambos e ressalta a profundidade dessas texturas. Da mesma forma que as texturas dão uma autenticidade aos figurinos, elas destacam artesanaria e isso mantém a poíesis .

ARTESANIA

Saber ler a poética de um trabalho artístico ou de uma obra é saber entrar em contato com um gênio, no sentido do criador do trabalho, e compreender o que há de lúdico na obra de arte, o que há de memória nos textos. Compreender essa poética é superar o abismo do início da criação e entrar em contato com as nossas idiossincrasias, poesias e o gênio de criação; é criar poiesis. E transformar os materiais em formas e texturas é próprio da poética, recorrendo às nossas memórias primeiras. Em diversos livros e entrevistas Samuel Abrantes afirma que, ao manipular texturas, cores e materiais diversos, estabelece uma estratégia de jogo incerta e secreta como uma pulsação que revela a capacidade de se apropriar de uma ideia real em seu cortejo de possibilidades de conceitos e de sentidos.



Flores de fita de organza para cenário de pano de fundo. Execução: Samuel Abrantes e equipe.



ARTESANIA

A construção dessas formas e texturas se dá por uma prática de experimentações dos materiais e um exercício de debruçamento e distanciamento desses experimentos, desses objetos. Estes processos, de observação dos objetos à nossa volta, criam um aprimoramento do olhar no sentido de abstração de linhas, cores e adequação destas aos figurinos desenhados. Os modelos de texturas, produtos desses experimentos, são resultado de toda a história da sensibilidade, da memória visual e afetiva que cada artista produz. Todo artista possui uma inquietação para a produção de uma singularidade dos figurinos e adereços que produz. Entender sua poética de sua construção é compreender o sentido de agir e de conhecer. Portanto, a poética designa todo o processo de criação artística, não somente a poesia, que busca a valorização da forma e da visualidade da plástica do espetáculo.

ARTESANIA

Isso se repete com Abrantes e, conseqüentemente, com todos os seus discípulos e alunos. A poética dos têxteis, obtida por esse fazer com as mãos, com a artesanania na criação, se torna uma forma de assinatura e reflexão de suas obras.

Essa metodologia construtiva possibilita que artistas, de várias especificidades artísticas, possam construir suas matérias primas exclusivas, sem depender do que é produzido pela indústria, tornando a arte mais acessível e dando a possibilidade de uma assinatura em suas criações com o uso de um têxtil que contém os materiais, a simbologia e a poética de seu próprio processo.



Sapatos velhos resignificados com sobras de pedras e strass.



PRÓSPERO

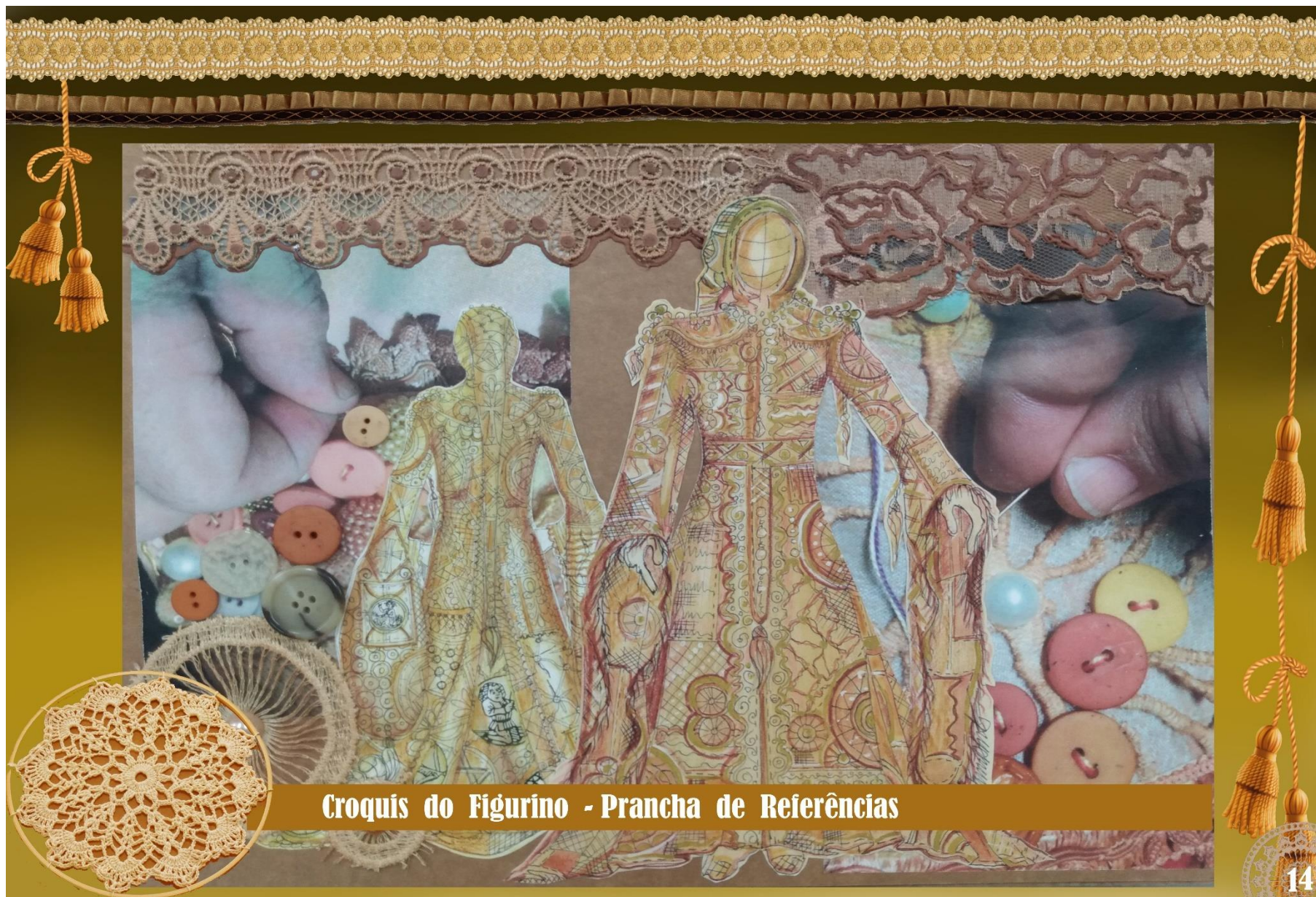
O Figurino pode ser um possível facilitador da performance ou da linguagem da cena. Por tratar-se de assuntos bastante abrangentes, elegi um figurino de Samuel Abrantes para efetuar essa contextualização teórico/crítica, como metodologia da pesquisa.

O figurino da personagem O Próspero, do texto de *A Tempestade*, de William Shakespeare, criado e apresentado pelo próprio Samuel Abrantes, concretiza todas as questões filosóficas levantadas por Deleuze, no livro *À dobra: Leibniz e o barroco*, sobre os desdobramentos da ação, causando novas dobras em cena e gerando novos significados.

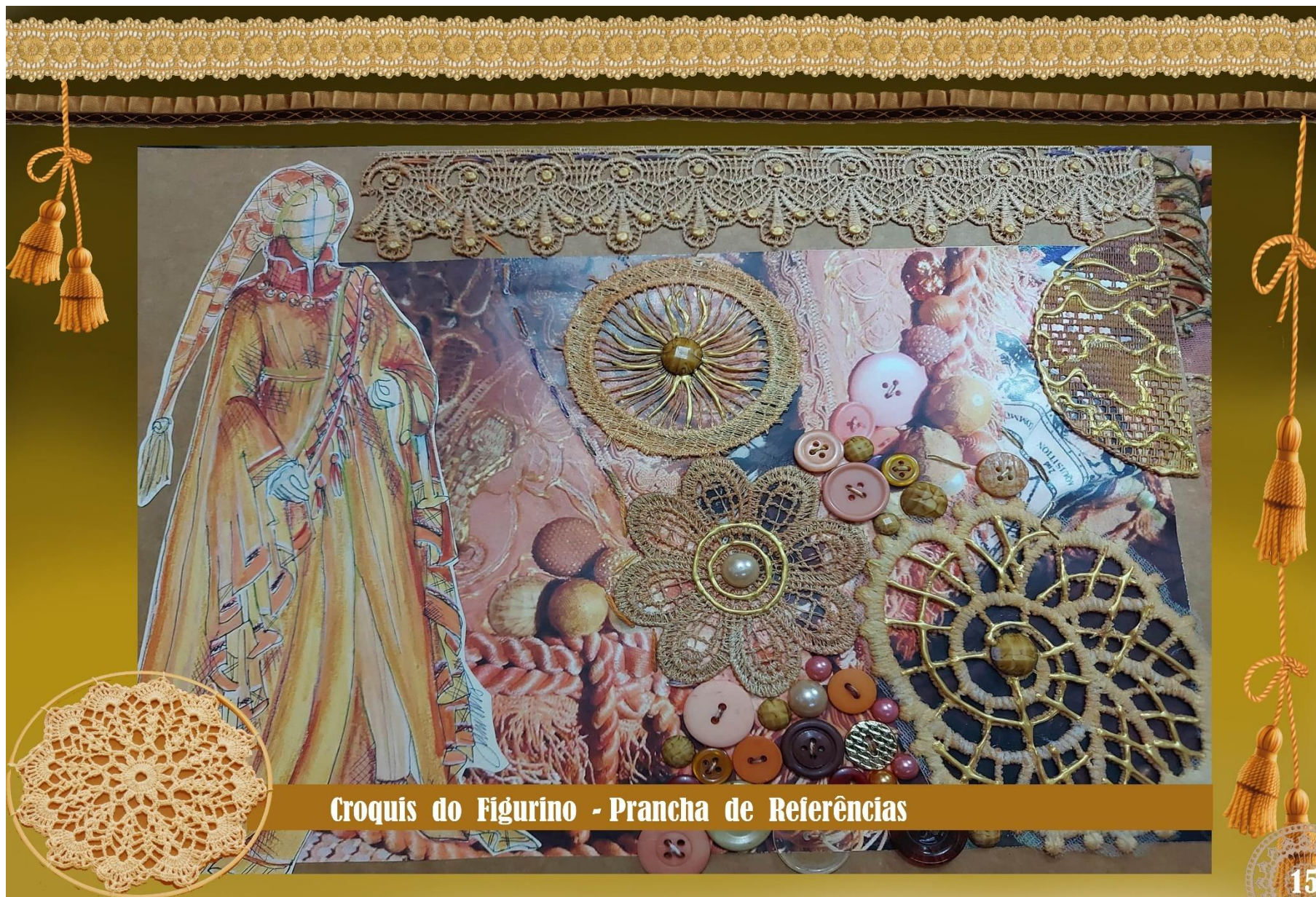
É um figurino atravessado de múltiplas imagens que dialogam diretamente com ele e com essa postura que é imposta pela cena.



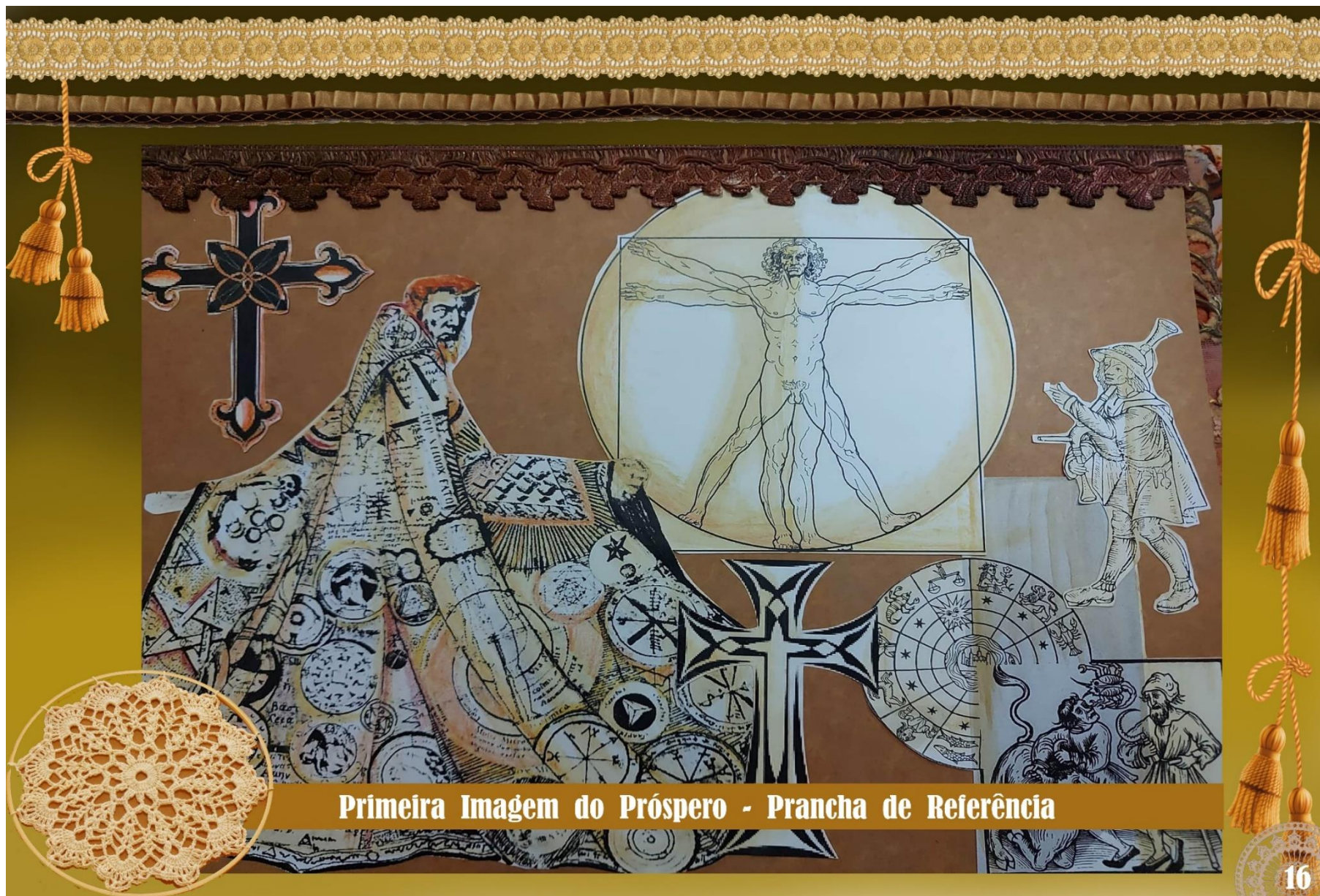
Samuel Abrantes e o figurino de O Próspero.



Croquis do Figurino - Prancha de Referências



Croquis do Figurino - Prancha de Referências

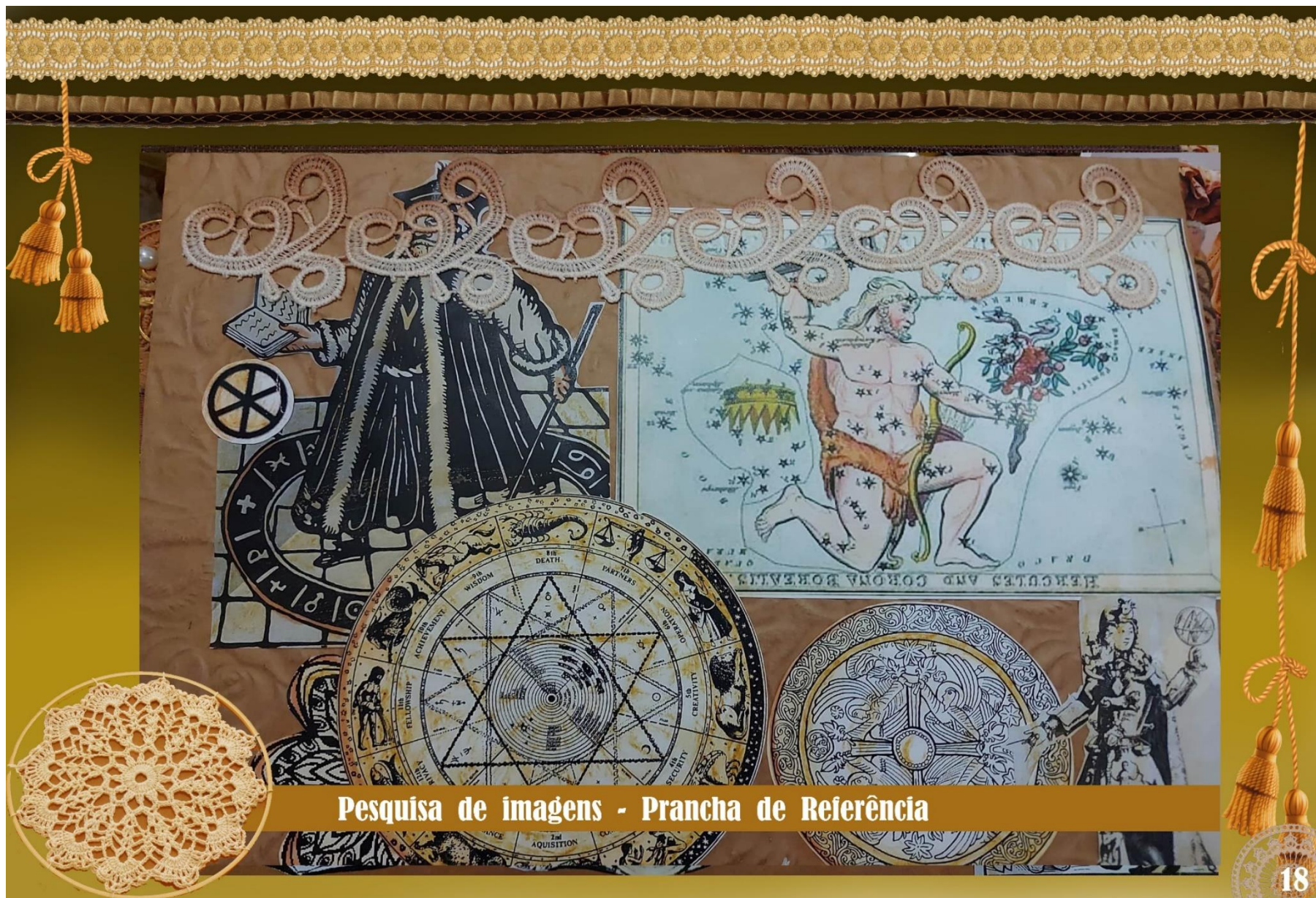


Primeira Imagem do Próspero - Prancha de Referência



PRÓSPERO

Isso demonstra muito a capacidade de apreensão do poético, da obra de arte contemporânea e da capacidade do figurinista adentrar por esse universo com um olhar singular, transdisciplinar, de todas essas ciências e com todos esses saberes, que agora são incorporados ao objeto artístico e que Abrantes leva para o figurino do Próspero. Essa necessidade de sair do plano do tecido e de incorporar volume, texturas e novos elementos no sentido de criar uma indumentária que agrega valores, que agrega significantes é o eixo desta transdisciplinaridade no processo de criação de Abrantes. Os elementos escolhidos para a criação de seus figurinos (pedrarias, passamanarias, apliques, entre outros) nem sempre têm uma relação de afeto com o figurinista, mas há uma ideia em se utilizar de objetos, ou coisas, que estão em uma relação de contiguidade aos que foram anteriormente usados no último produto, no último figurino. Como uma forma de dar continuidade à produção e manter uma ligação de elementos, uma unidade nas construções de todos os seus figurinos.



Pesquisa de imagens - Prancha de Referência



Pesquisa de imagens - Prancha de Referência



Pesquisa de imagens - Prancha de Referência



Pesquisa de imagens - Prancha de Referência



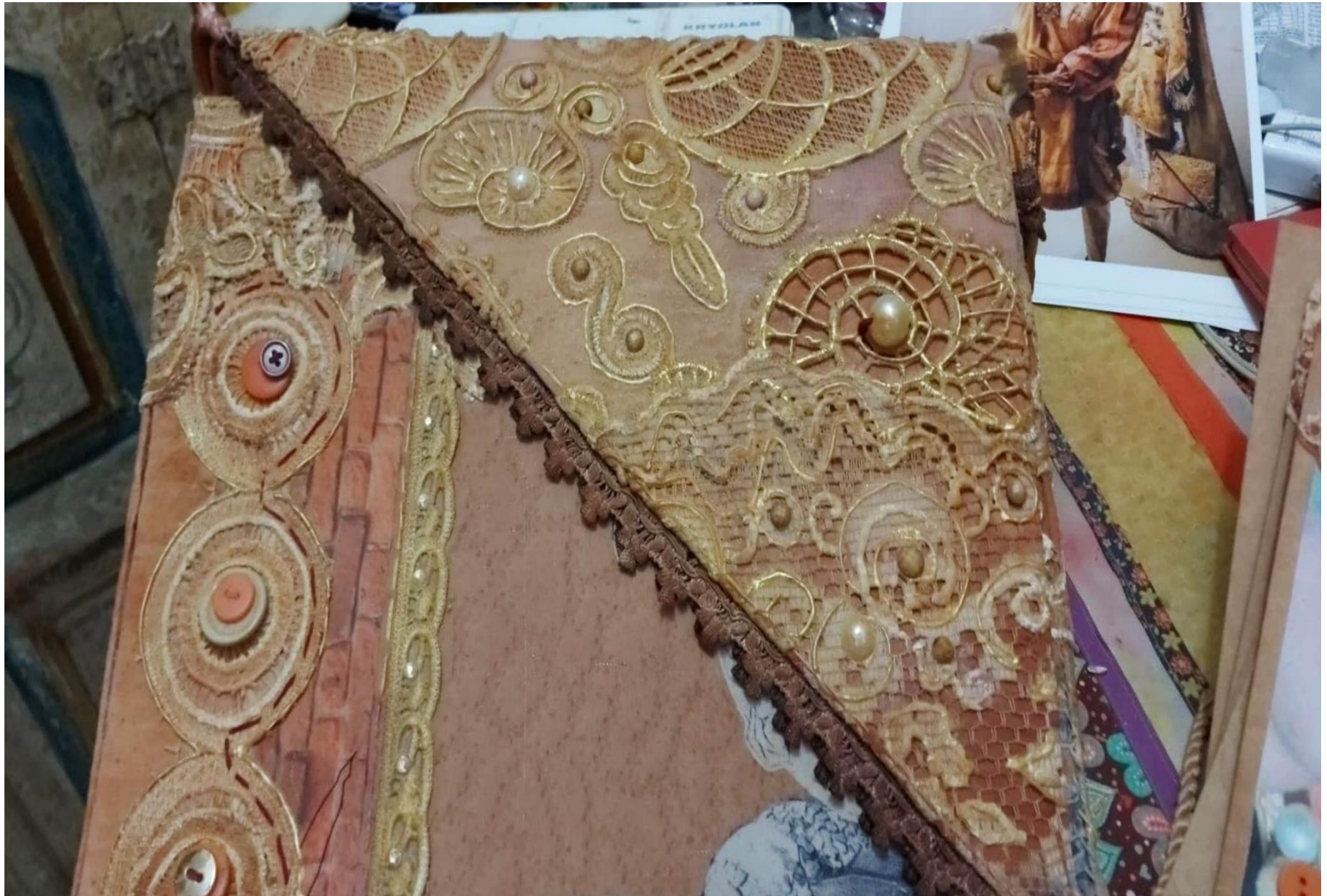
Croquis - Personagens A Tempestade - Prancha de Referência



Detalhes do Figurino o Próspero



Detalhes do Figurino o Próspero



TEXTURAS

O uso frequente da textura serve para incorporar elementos ao tecido plano e trazer uma autenticidade ao mesmo, dando significado ao objeto. Essas texturas são obtidas pela combinação de elementos visuais e táteis e estão relacionadas a uma subjetividade das artes visuais, quando os materiais utilizados para confeccionar suas formas produzem também sensações que estão automaticamente atreladas à nossa memória afetiva. Às vezes, a repetição de uma única textura, um único elemento na superfície têxtil, gera uma identidade visual, como uma espécie de assinatura da marca do artista, o que gera uma autenticidade a peça. As texturas apresentam repetições de um ou vários padrões, com pequenas variações de formas e volumes.



Detalhe de uma asseblagem Têxtil feita pela autora.



Capitonê - Mangas
Trança Lagarta - Cinto



TEXTURAS



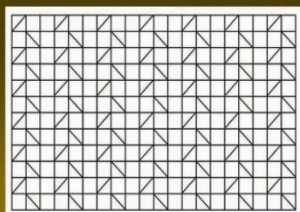
Textura de Capitoné, realizada pela autora, para um dos figurinos do TJA.

Uma das texturas executadas no curso é a técnica do *capitonê*, inventada no século XIX e usada como técnica de decoração. A textura é criada pela costura dos fios do tecido, em cima de uma trama, gerando depressões geométricas de acordo com o tipo de costura realizada.

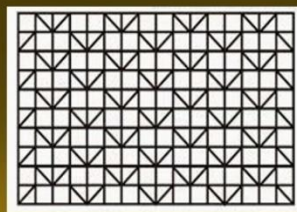
Essa técnica é uma solução para construção de figurinos de personagens diversos com apenas um tipo de tecido. A textura obtida pelos pontos de costura variados possibilita visualidades diferenciadas para cada personagem.

TEXTURAS

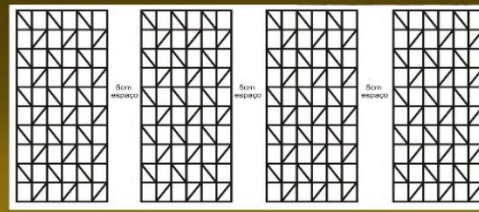
Modelos de gráficos para pontos *Capitonê*



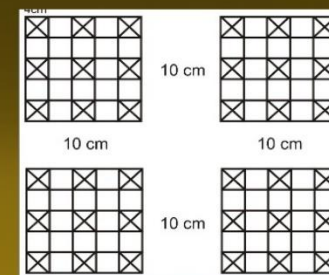
Ponto Bico de Pato



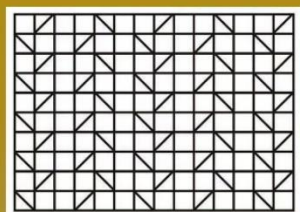
Ponto Bico Copo de Leite



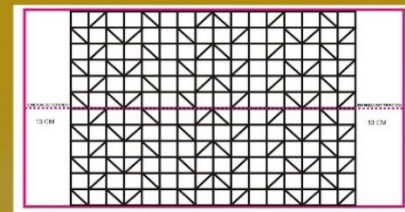
Ponto Felicity



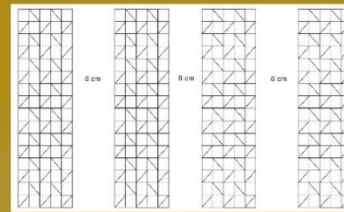
Ponto Flor da
Tailândia



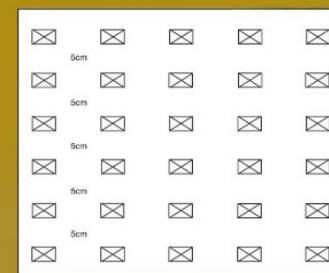
Ponto Folha



Ponto Pneu



Ponto Trança Dupla



Ponto Pastelzinho



TRAMAS

A trama é uma tentativa de criar um tecido ou uma superfície que tenha a característica de sua época ou que dê conta de suas necessidades. O uso das tramas sempre está associado à arte mais primitiva feita pelo homem, no início dos tempos: o tear era a forma de construção das superfícies têxteis. As tramas são muito usadas em criações artesanais, servem para a construção dos tecidos que conhecemos hoje em dia. Elas são usadas nas criações artesanais e adaptadas em várias especificidades artísticas. Diversas técnicas, como o *tricot*, *crochet*, *macramê*, são usadas para a construção dessas tramas.



Fios e superfícies têxteis criadas pela técnica do Crochet.



Crochet de mão - Moletom



ENVELHECIMENTO

O envelhecimento é uma técnica muito utilizada para trazer uma aparência de realidade, um aspecto de vivência ao traje ou ao objeto. Ele pode ser feito através de um desgaste, em superfícies mais rígidas, como o jeans, usando faca, lixas, garfos ou pedras, através do atrito entre os materiais.

O tingimento, que pode ser industrial ou natural, é das técnicas mais rápidas para o resultado de um envelhecimento homogêneo. A técnica do tye-die é uma opção para que a superfície do tecido não tenha um tingimento homogêneo e reforce a estética visual de um envelhecimento.

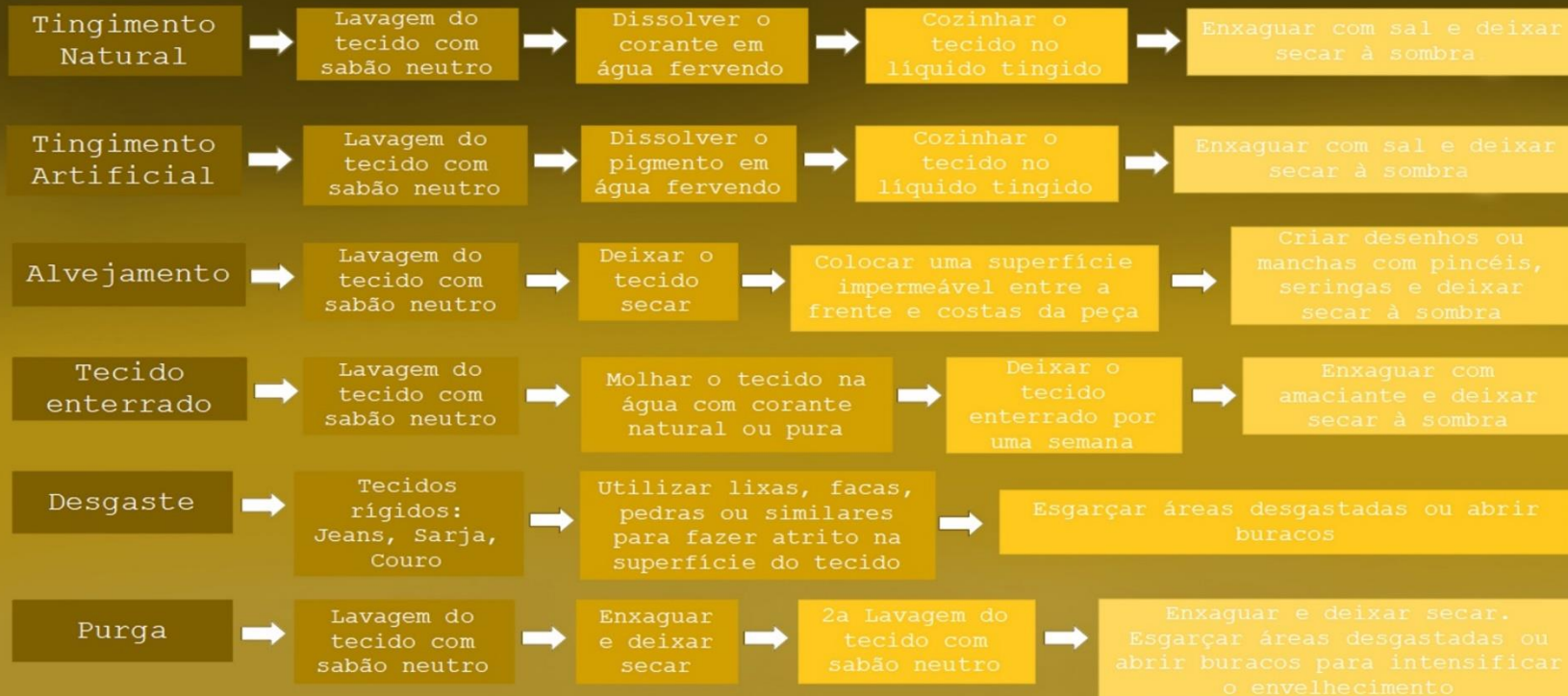


Ressignificação da fronha em Camiseta para figurino do TJA.



ENVELHECIMENTO

Técnicas de envelhecimento





ENVELHECIMENTO

A técnica de enterrar os tecidos também se apresenta como possibilidade para quem não possui os pigmentos (naturais e industriais) mas obtém na pigmentação da terra o envelhecimento da superfície do traje. O tecido, de preferência com fibra de algodão, é umedecido e enterrado em qualquer tipo de solo. Quanto mais ele fica enterrado, maior é a ação da terra e dos microrganismos para alterar a cor e as fibras do tecido.

A Purga, processo também conhecido como cozimento do tecido, elimina as gorduras, ceras, resinas e demais impurezas naturais do algodão ou fibras naturais. No caso de fibras sintéticas, a purga tem como objetivo eliminar as parafinas e óleos, adicionados durante o processo de fiação e tecelagem.

O alvejamento, técnica utilizada com o uso do cloro ou similares, obtém uma coloração original do fio (branco ou off white) ou retira o tingimento do fio para a obtenção de outra cor, como foi o resultado da camiseta azul, figurino do acervo do TJA.





COLAGEM

A colagem é uma técnica que foi fundamental nas artes de Vanguarda do século XX. Artistas como Braque e Picasso, no intuito de romper com o padrão tradicional imposto pelas Belas Artes, resolveram experimentar sobreposições de elementos diferenciados para criar uma arte tridimensional, com a possibilidade de o espectador observar uma mesma forma por ângulos diferentes.

Para o figurinista ela é uma técnica, quando usada para a construção de novas superfícies têxteis. Também é uma metodologia de representação gráfica, quando usada para a organização de ideias em uma prancha de referências.

No processo de construção do figurino de O Próspero, Abrantes afirma que a colagem remete e dá lugar à subjetividade e essa subjetividade busca uma concretude nos elementos dos materiais iconográficos usados, que remeteriam a este universo Shakespeariano e particularmente ao universo de A Tempestade, onde O Próspero está situado.

COLAGEM

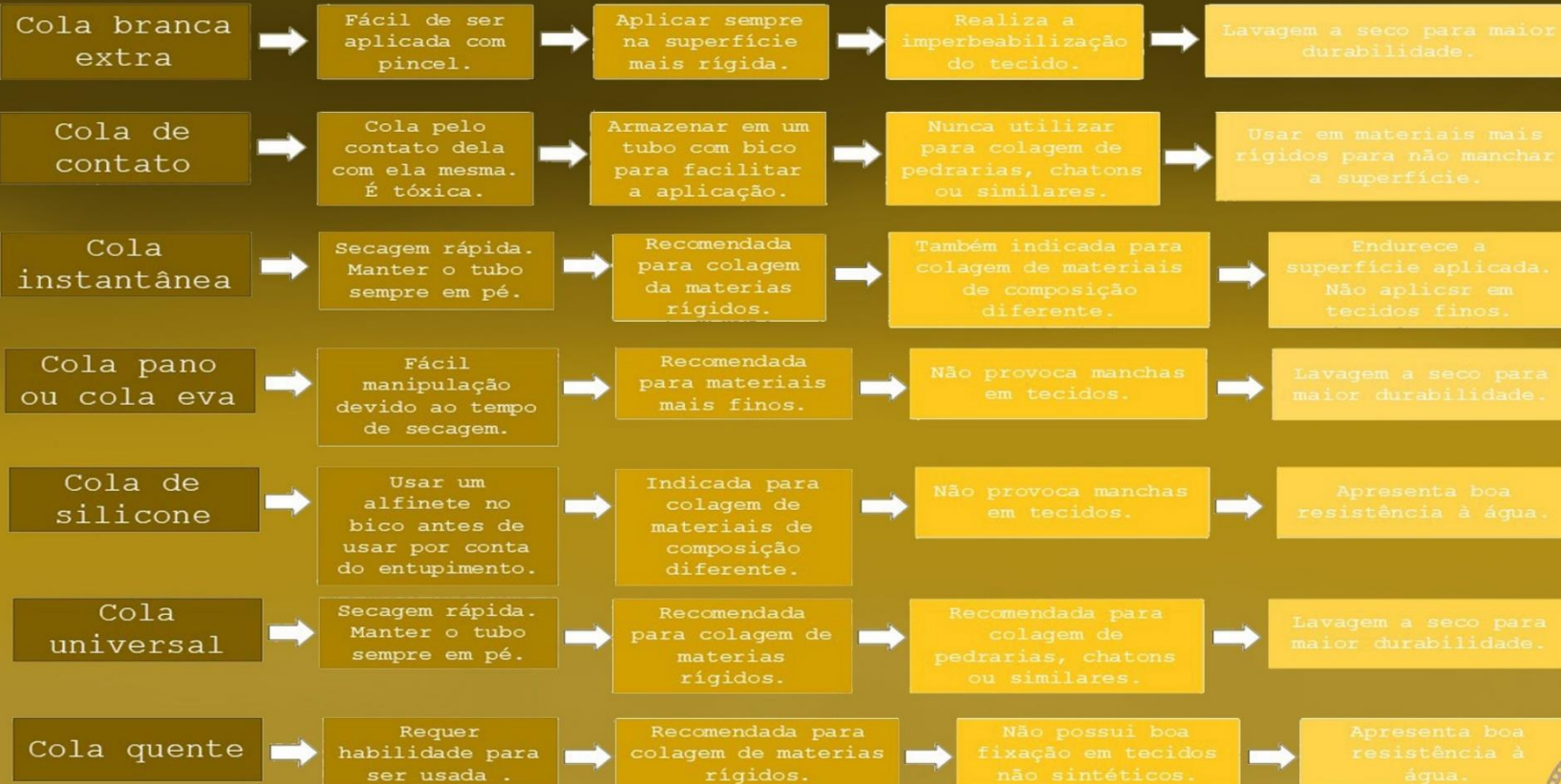
A técnica desenvolve no artista leitor a capacidade de reproduzir uma abstração do tema trabalhado, em termo de formas, ideias, conteúdos, o que gera mais poesia visual às suas produções. De forma intuitiva, é possível trabalhar conteúdos de visualidade, como conceitos da Gestalt, figura e fundo, cor, formato e textura, como uma forma de organização de ideias em forma de referências. Nessa técnica usamos a cola como agulha para criar novas superfícies têxteis através da junção de signos, texturas e significados que fortaleçam a leitura visual da personagem. Às vezes poucos materiais são suficientes para o resultado esperado.



Detalhe da colagem de paetes no figurino do TJA.

COLAGEM

Tipos de colas usadas na produção de figurinos







BORDADO

Os bordados foram uma espécie de estampa das antigas indumentárias, uma forma de trazer desenhos e texturas às superfícies planas dos têxteis. Além das estampas, através dos desenhos e diversos pontos, o bordado também poderia ser uma forma de identificação de peças, através do uso de monogramas e iniciais dos nomes e sobrenomes em um determinado traje.

Em algumas culturas como as orientais, eles foram usados como possibilidade de restaurar ou criar uma peça nova, como se fosse um patch work, onde remendos também eram estampas. É o caso do ponto Sashiko Boho, usado na calça jeans, peça do acervo de Figurino do TJA. O bordado é feito à mão com pontos semelhantes ao do pesponto ou pontos de alinhavos. Desenhos diversos podem ser criados, de acordo com a criatividade de quem executa. Hoje em dia, o uso do bordado tem ganhado muita notoriedade no campo das artes visuais.



**Pontos de Bordados diversos
Carimbo com tinta de tecido**



Bordado Sashiko





BORDADO

Para facilitar o tempo de produção e baratear os custos, uma técnica muito usada no teatro, carnaval, e na execução de figurinos em outras mídias, é o bordado falso com uso de tintas de relevo e tinta puff. A largura do ponto fica por conta do controle na quantidade da saída de tinta do tubo, no caso da tinta de relevo. Essa técnica pode ser utilizada tanto em tecidos lisos que precisam de uma estampa, um relevo específico, quanto em tecidos estampados, como a saia de chita do acervo de figurino do TJA.

No caso da tinta puff, seu uso é perfeito para a técnica de relevo e, conseqüentemente, para a execução do falso bordado de Richelieu. Isso permite a execução de desenhos diferentes dos tradicionais, executados pelas bordadeiras; de ter uma diferente gama de tons dos bordados, com a mistura de tintas e uma execução com redução de tempo e custo. Essa técnica também foi executada em um dos trajes escolhidos no acervo do TJA.



Bordado Falso de Paetê
Confeccção de galões



Bordado Falso Richelieu
Tinta Puff





Bordado Falso
Tinta de Relevo

BORDADO

Técnicas de bordados usados nos figurinos

Ponto corrente



Muito usado para acabamento nas extremidades dos tecidos.

Usado para o acabamento de apliques de tecidos em superfícies têxteis.

Tinta relevo

Desentupir a saída do tubo com uma agulha.

Fazer um teste em uma superfície antes de aplicar no tecido.

Para criar um desenho em um tecido liso, risque o tecido antes.

Realizar a pintura com uma superfície impermeável atrás do tecido para a tinta não grudar.

Tinta Puff

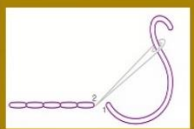
Seguir todos os passos da tinta relevo.

Observar a intensidade da aplicação para um efeito de bordado fino ou grosso.

Deixar secar por 24 horas.

Expandir a tinta passando o ferro no avesso do tecido ou um secador.

Pesponto



Muito usado para ressaltar detalhes da costura.

Usado para técnica do sashiko boho.



(RE) SIGNIFICAR

Quando um artista executa a técnica do upcycling, ou reutilização criativa, ele está ressignificando a peça original com elementos, símbolos e signos que irão compor sua nova visualidade. Esses símbolos ajudam a identificar a leitura dessa persona, personagem ou público alvo. Por isso, muitas vezes figurino e moda se confundem e se entrelaçam quando relacionados a suas técnicas construtivas.

Já alguns desses signos podem ser resultados de experimentações e técnicas que buscam essa ressignificação do traje, possibilitando uma identificação com o público alvo ou pertinente à personagem.



Figurino contemporâneo ressignificado para o acervo do TJA.

(RE) SIGNIFICAR

DICA:

Blusas de malha de fio tingido produzem um colorido maior em suas manchas e desenhos

1 Lavar a camiseta com sabão neutro e deixar secar à sombra.

3 Após a finalização da pintura dos dois lados, deixar secando à sombra e pendurando no cabide, para não deformar a camiseta.



2

Com o uso de uma superfície impermeável, entre a frente e as costas da camiseta, iniciar a pintura com cloro (ou similar) com o uso de uma seringa, pincel ou palito. Esperar secar para realizar a pintura do outro lado.

(RE) SIGNIFICAR

1 Confeccionar bordados, com linha de meada ou crochet cinza, fazer de senhos à sua escolha, procurando sempre uma espaço uniforme entre os bordados para dar a aparência de uma estampa.

3 Cortar a bainha da calça e costurar um elástico, de 5mm, que meça o diâmetro da perna. fazer o acabamento com ponto corrente aparente.

DICA:

Use dois ou mais fios coloridos de uma vez em cada bordado para um design mais despojado.

2

Com o uso de um carimbo feito de borracha e palito de churrasco, carimbar os espaços entre os bordados usando tinta de tecido branca, criando uma espécie de estampa.

(RE) SIGNIFICAR

1 Cortar um retalho de um tecido e fazer a textura *capitonê* - ponto Ossinho. Medir o comprimento total da cava, determinar a área do tecido texturizado para executar as mangas. Fazer uma bainha à mão na extremidade da manga.

2 Cortar um retângulo do mesmo tecido da manga (lençol velho de popeline), dobrar até virar uma tira e fazer o nó corrente lagarta para criar um cinto.

DICA:

Tutorial no corrente lagarta:
https://www.tiktok.com/@beethovencavalcante/video/7015372898936425733?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_i

3 Costurar o cinto e as mangas na peça original.



(RE) SIGNIFICAR

- 1** Cortar os retalhos de tecidos buscando cobrir a área desbotada na saia. Montar uma composição de formas e tons sobrepostos.
- 2** Prender a composição com alfinetes. Observar os contrastes das linhas que serão usadas com a composição já construída.



- 3** Bordar uma cor de linha de cada vez, sempre alterando os pontos de bordado para um desing diferenciado.

DICA:

Observar se não é preciso fazer um alinhavo ou mesmo colar as partes dos retalhos que não receberam um bordado.

(RE) SIGNIFICAR

DICA:

Durante e após a secagem, manter a peça pendurada em um cabide para evitar que os relevos grudem entre si.

1 Costurar a renda de Jeans, criada com os retalhos da saia, em torno de toda a blusa.

3 Colar os paetes com tinta de relevo, fazendo os miolos das flores.

2 Iniciar a pintura do tecido, ressaltando a estampa existente, com uma base impermeável entre a frente e costas da peça. Dar prioridade para cobrir as áreas que estão furadas ou esgarçadas.

(RE) SIGNIFICAR

- 3** Realizar a pintura de uma cor de cada vez para não esquecer nenhuma área. Esperar secar e repetir os procedimentos 2 e 3 do outro lado da peça.

O uso de tintas relevos de modelos diferentes (glitter, metálica e comum) enriquece a visualidade da peça.

DICA:



- 1** Realizar desenhos similares ao ponto de pesponto, com a tinta de relevo para reforçar as pences do cós que estão abrindo, isso também serve para costuras na bainha ou emendas.

- 2** Iniciar a pintura do tecido com uma base impermeável entre a frente e costas da peça. Dar prioridade para cobrir as áreas que estão furadas ou esgarçadas.

(RE) SIGNIFICAR

- 1** Cortar as pernas da calça de moletom. Abrir as costuras e unir formando um top. Fazer uma bainha com ponto corrente e a parte interna do tecido aparente.

DICA:

Usar esmalte transparente ou cola artesanal para evitar que a meia calça desfie.

- 2** Costurar as mangas feitas das quinas do lençol velho de elástico. Fazer um ponto corrente em cima do elástico e um acabamento de crochê na extremidade cortada.

- 3** Fazer cortes horizontais, esticar a malha e trançar as tiras.

- 4** Retirar as pontas da meia calça e fazer um corte no fundo para passar a cabeça.

(RE) SIGNIFICAR

1 Tingir a peça e deixar secar à sombra. Riscar o desenho do falso bordado e aplicar a tinta puff. Esperar 24 horas para secagem e expandir a tinta com ferro.

2 Pintar com tinta de tecido marrom os contornos das pétalas e forrar as áreas vazadas com tecido para não deixar aparente a pala da saia.

DICA:

Para um maior detalhamento de execução da peça observar os mapas de tingimento e de bordados.





CONCLUSÃO

Durante o minicurso, os alunos aprenderam a importância do adereçamento do traje para o conceito do figurino com características psicológicas do personagem; debateram sobre o olhar inusitado do artista em sempre tentar significar os materiais, sua importância para ações de sustentabilidade, o uso de materiais diferenciados e novos em ações performáticas e aumento das possibilidades criativas nas construções de seus produtos.

Os **erros**, nas experimentações, foram ressaltados nas realizações das técnicas para mostrar que é possível executar esses experimentos em peças existentes; mostrando para o leitor que a experimentação é o mais importante, dentro do processo de criação, pois ela nos abre possibilidades de descobrir soluções para problemas futuros. A beleza estética é algo sempre questionável, mas é possível conseguir uma identificação dos signos no traje com as características da personagem. O resultado dessas experimentações estão na página do instagram @resignificandoostexteis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, Samuel. Heróis e Bufões: O figurino encena. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

ABRANTES, Samuel. Poética Têxtil: Figurinos, memórias e texturas. Rio de Janeiro: Onda, 2011.

ABRANTES, Samuel. Itinerários da criação: Abismo, dobra e figurino. Rio de Janeiro: Boaz, 2017.

LIMA, José Maximiano Arruda Ximenes de. Ensino de Artes Visuais na modalidade a distância: fundamentos do Objetos de Aprendizagem de Artes Visuais. Recife: Imprima, 2016

LIMA, José Maximiano Arruda Ximenes de. Objetos de aprendizagem de artes visuais [livro eletrônico] /José Maximiano Arruda Ximenes de Lima. - Fortaleza: IFCE, 2019

VÍDEOS

ABRANTES, Samuel. 1 Vídeo (2:03:52 horas). Festival do conhecimento UFRJ. Publicado pelo Canal WEBTVUFRJ, 2020b. Disponível em<
https://m.youtube.com/watch?fbclid=IwAROGIGbUjkfnFhEydbYD8Lt122U15QcT7nFWc9vpGkD_msc412ZdjJLLtMQ&feature=youtu.be&v=Sl4gvlv4yyw#menu > Acesso em 10 de agosto de 2020, às 18:30

BIOGRAFIA

DANIELLE JOIA - Mestranda no Mestrado Profissional em Artes do IFCE (PPGARTES - MPARTES do IFCE). Possui especialização em Light Design pela Universidade Veiga de Almeida; graduação em Indumentária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, graduação em Cenografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professora da pós em carnaval e figurino da Universidade Veiga de Almeida, do Bacharelado em Dança da UFRJ e do Bacharelado em Artes, com habilitação em Figurino e Indumentária, do SENAI CETIQT. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em cenografia e indumentária.



Anexo 01 – Apresentação ao vivo do Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ – 03/09/2020

Transcrição do questionamento feita para a professora Larissa Elias

Link: https://www.youtube.com/watch?v=xYkm-hm3_xY

Qual a definição do encenador do teatro contemporâneo e quais as parcelas de colaboração do cenógrafo diretor na construção do site specific²²?

Definição de encenador no teatro contemporâneo... é... uma definição... não há uma definição, mas a gente pode falar assim: primeiro, da ideia do encenador que vai surgir no final do século XIX, que a gente chama de marco, que vai ter essa ideia de encenador, de alguém que pensa no conceito da cena... e essa ideia vai atravessar todo o século XX.

Agora, hoje, a gente também tem algumas coisas muito híbridas. A gente tem um período em que a cena estava muito atrelada a autoria deste diretor, né?! Mas você vai ter, por exemplo, um Gordon Craig que não produziu tanto assim, em termos de concretizar o que ele pensava, mas era um cenógrafo que pensava o conceito da cena. E aí você tem um momento ali, na década de 80, que a gente chama de décadas dos encenadores..., mas agora, assim mais contemporaneamente, essa questão está muito mais híbrida, muito mais deslocada porque você não tem mais essa figura do diretor, do encenador, tão determinada como alguém que cria o conceito da cena. Porque esse conceito pode nascer do ator, pode nascer do cenógrafo, nasce coletivamente... você também não tem mais as figuras, as funções tão [sic] fechadas, então os atores dirigem, fazem dramaturgia, o performer pensa o seu conceito... o figurinista que pensa um vestível, pensa na performance, então você tem uma flexibilização das fronteiras e esse conceito da cena pode vir de qualquer uma das figuras, de qualquer uma das pessoas, ou pode vir coletivamente. Não está tão [sic] fechada essa autoria mais na mão desse encenador, que criaria o conceito da cena etc. e tal. Acho que isso vale também vale para o site specific, porque você vai trabalhar um lugar, uma ideia de lugar. E eu acho que é bem interessante isso para pensar por que o teatro não é uma linguagem, teatro é lugar, é espaço, é arquitetura. A gente retoma algumas ideias de lugar e não de cenário, ou construir dentro de um teatro..., mas sim para um espaço que existe em lidar com aquelas singularidades, particularidade que aquele espaço oferece, que aquele site specific oferece.

²² O termo site specific faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o –, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>).

E aquilo pode vir de alguém que é cenógrafo por exemplo, de alguém que não têm a formação do diretor. Não mais necessariamente tem que se partir, essa organização, dessa figura do encenador.