

# TRAJES DE CENA EM ESPETÁCULOS TEATRAIS: MAPEANDO OS ANAIS DO COLÓQUIO DE MODA

*Costumes for theatrical shows: mapping the annals of the “Colóquio de Moda”*

Dulci, Luciana Crivellari<sup>1</sup>; PhD; Universidade Federal de Ouro Preto,  
luciana.dulci@ufop.edu.br  
Ohnesorge, Vitor Mourão<sup>2</sup>; Graduando, Universidade Federal de Ouro Preto,  
vitor.ohnesorge@aluno.ufop.edu.br  
Grupo de Pesquisa do CNPq ‘Imagens no vazio: escrita e teatralidades’

**Resumo:** Esta pesquisa investigou, nos anais do Colóquio de Moda, artigos que desenvolveram análises sobre trajes de cena, em espetáculos teatrais. Dados tais como as técnicas de investigação utilizadas para realizar as leituras de significados junto às vestimentas, como também os processos de criação cênicos, contidos nestes estudos, que incluem os trajes de cena como parte relevante da caracterização e tessitura cênica.

**Palavras-chaves:** Trajes de cena; Figurino; Teatro.

**Abstract:** This research investigated, in the annals of the Colóquio de Moda, articles that developed analyzes on stage costumes in theatrical shows. Data such as the investigation techniques used to carry out the readings of meanings with the clothes, as well as the scenic creation processes, contained in these studies, which include the scene costume as a relevant part of the contexture and scenic characterization.

**Keywords:** Scene costume; Stage clothes, Theater.

## Introdução

Esta pesquisa apresenta um levantamento de estudos desenvolvidos a partir de análises de trajes de cena, em espetáculos teatrais. A investigação foi feita nos anais do congresso internacional Colóquio de Moda e teve, como objetivo principal, identificar as técnicas de análise utilizadas pelos(as) autores(as) para realizar as leituras de significados junto às vestimentas e aos processos de criação cênicos, contidos nestes estudos, que incluem os trajes de cena como parte relevante da caracterização e tessitura cênica. Após um período de levantamento exploratório, fez-se um recorte de

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais. Vice-líder do grupo de pesquisa do Cnpq ‘Imagens no vazio: escrita e teatralidades’. Membro da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM) e da Comissão Científica do Colóquio de Moda, desde 2013. Doutora e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua nas áreas de Culturas, Sociabilidades e Linguagens; Pesquisa Social e Histórica; Indumentária, Moda, Figurino e Traje de cena; Imagem, Corporeidades e Teatralidades; Metodologias de Pesquisa; Educação e Sociedade.

<sup>2</sup> Discente da Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais. Bolsista de iniciação científica (FAPEMIG), em projeto orientado pela Profa. Dra. Luciana Crivellari Dulci. Artista visual, figurinista, cenógrafo, maquiador artístico e performer da drag queen Vitória Monroe (vide Instagram @vitoria.monroe).

investigação, sobretudo pelo volume de artigos existentes nos Anais do Colóquio de Moda.

O recorte definido é que seriam apenas artigos sobre trajes de cena em espetáculos de teatro (e não de circo, dança, cinema, ópera, televisão ou performance), publicados como artigos completos no GT Traje de Cena, coordenado pelo professor e pesquisador Dr. Fausto Viana (ECA/USP). Assim, o recorte se constitui em dezenove artigos, encontrados entre os anos de 2008 e 2018. Como objetivos específicos para a investigação nestes artigos, buscamos 1) Observar as metodologias de pesquisa empregadas, nos estudos levantados, para a realização das análises dos trajes de cena; 2) Relatar os resultados dessas pesquisas, a partir das metodologias de análise utilizadas, e verificar o alcance destas técnicas para analisar os trajes e seus processos de criação, em integração aos espetáculos. Este objetivo tem mais uma finalidade pedagógica, para que os dados catalogados possam auxiliar futuros pesquisadores a conhecer técnicas de análise de imagens, especificamente, para analisar trajes de cena, e resultados que podem ser obtidos a partir de cada uma dessas técnicas.

Esta pesquisa utilizou metodologias qualitativas para levantamento e análise dos dados. Foram utilizadas a pesquisa bibliográfica, junto aos anais do Colóquio de Moda, e a análise de conteúdo para explorar, tratar e interpretar os dados obtidos nos artigos. A análise de conteúdo se organiza em torno de três fases: pré-análise; a exploração do material; o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação (BARDIN, 2011). Posteriormente, realizou-se uma comparação destes dados para se evidenciar regularidades, similitudes e diferenças, nos resultados obtidos por estes pesquisadores (SARTORI, 1994).

(...) comparar implica assimilar e diferenciar em seus limites. Se duas entidades são iguais em tudo, em todas as suas características, é como se fossem a mesma coisa e tudo termina aí. (...) as comparações que sensatamente nos interessam se levam a cabo entre entidades que possuem atributos em parte compartilhados (similares) e em parte não compartilhados (e declarados não comparáveis). (SARTORI, 1994, pp. 34-35)

Como indícios conclusivos, levantamos que a maioria dos artigos referem autores que abordam análise de imagem e de figurino, citados, principalmente, em ordem de número de aparecimentos: Viana (2010); Viana e Velloso (2018); Muniz (2004) e Pavis (2011). Em menor número de referências aparecem citados os autores Pavis (2003), Viana e Bassi (2014) e Barthes (2009). Neste recorte observamos que a maioria dos artigos apresenta suas descrições e interpretações, a respeito dos trajes de

cena, entremeadas às narrativas sobre a dramaturgia e as questões sociopolíticas presentes nos enredos dos espetáculos analisados. As metodologias de análise de trajes de cena utilizadas nos artigos investigados, aparecem de maneira pouco sistemática. O foco é, principalmente, destacar a dramaturgia e o impacto geral do figurino em cena.

### **Trajes de cena em espetáculos teatrais**

Fausto Viana e Dalmir Pereira conceituam traje de cena como ‘a indumentária, a roupa usada nas artes cênicas – teatro, circo, ópera, balé, musicais – não importa o formato. Pode ser cinema ou performance. Toda cena em que um ator estiver portando um traje vai ter um traje de cena’ (VIANA e PEREIRA, 2015, p. 6). Poderia-se usar, neste e em outros trabalhos, a palavra figurino (algumas vezes ainda se usa, como sinônimo de traje de cena) mas, como esta também define as indumentárias na Moda, prefere-se usar atualmente, traje de cena, um conceito específico para as artes da cena, com importância direcionada para a construção das identidades das personagens e da cenografia, assim como para o trabalho do ator em cena. Viana e Pereira (2015) e Patrice Pavis (1999) reforçam, inclusive, a importância que o traje de cena foi ganhando, ao longo do tempo, para a construção do espetáculo. Não é um acessório nem apenas um caracterizador do ator. É peça fundamental e integrante da cena, sendo um significativo cênico de muitas revelações.

No fim do século XIX novos pesquisadores começam a encarar o traje como um complemento fundamental da cena no sentido da adequação do traje à personagem. Não é mais qualquer roupa que serve, muito menos importa se ela é só bonita. Ela tem que servir ao ator na elaboração da sua personagem. O traje de cena começa a ser reconhecido como importante elemento da ligação entre o palco e a plateia, entre o ator e o espectador, transferindo imagens, causando impressões. (VIANA e PEREIRA, 2015, p. 7)

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava Tairov, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade. (PAVIS, 1999, p.168)

Viana e Pereira apontam, no texto acima referido, os elementos essenciais para a construção de um figurino e, conseqüentemente, para a descrição e análise destes. Seriam cor, forma, volume, textura, movimento, e origem. Sobre estes elementos, existem significados culturais para as cores e também um código de cores que vem do teatro grego. Importante pensar o significado de uma ‘cor’ em um traje de cena, considerando a relação do traje com a personagem, com a dramaturgia e com o espetáculo, como um todo. O elemento 'forma' diz sobre a maneira como uma peça de roupa é cortada e se apresenta, como uma saia trapézio, godê ou evasê. ‘As roupas, nos diferentes períodos históricos, passam por formas diversas que ligam sua visualidade àquele período. Sempre é bom pensar nisso para não ‘datar’ um traje sem querer’. O ‘volume’ se refere ao espaço que os trajes ocupam no palco. O volume deve ser observado em proporção ao palco, à cenografia, aos corpos dos atores e à iluminação. Já a ‘textura’ do traje diz de uma característica que responde à interação com a luz de cena. ‘Mas textura é o que se obtém quando o traje é trabalhado para adquirir superfícies que possam interagir bem com a luz, valorizando ainda mais o traje e evitando que ele fique ‘chapado’’. E um traje com ‘movimento’, ‘capta muito mais o olho, a atenção do espectador, do que um que não tem. Então é uma qualidade fundamental, sem a qual o traje não existe? Não, mas funciona muito bem!’. (VIANA e PEREIRA, 2015, p.14) Assim, se deve observar o que pede a personagem e a dramaturgia para não exagerar, nem deixar faltar volume necessário em um traje de cena. A origem de um traje fala sobre a localização geográfica de um estilo de indumentária ou uma estética de design ou a origem cultural daquela influência, seja pela região, pela religião, por rituais conhecidos e outros tantos aspectos culturais possíveis.

Os autores Roland Barthes, Patrice Pavis e Fausto Viana apresentam elementos importantes para análises de figurino e trajes de cena. Viana e Velloso, falando sobre Barthes, dizem que este não criou um ‘sistema dos trajes de cena’, como o fez em seu livro ‘Sistema da Moda’. Contudo, citam as variantes nomeadas por Barthes, neste livro, a saber, forma, ajuste, movimento, peso, maleabilidade, transparência, relevo, volume e dimensão, que poderiam ser usadas, por outros pesquisadores, para se fazer a análise do traje de cena (VIANA e VELLOSO, 2018, p.15). Em seu artigo ‘Qual a profilaxia para o seu figurino?’, Fausto Viana comenta que

Com poucas exceções, todos os critérios estabelecidos por Barthes para análise semiótica dos trajes poderiam ser aplicados ao traje de cena. Alguns

se destacam e têm sido amplamente utilizados por mim na análise dos trajes: cor, forma, volume, textura, movimento e origem'. (VIANA, 2015, p.78-79)

No ensaio 'As doenças do traje de cena', Barthes classifica sobre questões que devem ou não aparecer em um traje de cena, no ato do espetáculo. Viana e Velloso resumem assim:

NÃO DEVE: Não deve ser um alibi, um ponto visual que distraia o público da realidade essencial do espetáculo. Não deve ser uma espécie de desculpa para compensar a pobreza da peça. Não deve substituir a significação do ato teatral por valores independentes. O fim de um traje de cena em si o condena.  
DEVE: Guardar seu valor, sem estrangular ou encher a peça. Aderir-se ao espetáculo. O traje serve à peça um certo número de serviços: se um desses serviços é exageradamente prestado, se o servidor se torna mais importante que o amo, então o traje está doente. (VIANA e VELLOSO, 2018, p. 9)

Assim, compreende-se que o traje de cena 'tem que estar inserido no contexto da encenação, sendo parte fundamental dela' (VIANA e VELLOSO, 2018, p.10); deve estar perfeitamente adequado ao cenário e aos outros atributos do espetáculo, tais como a iluminação, sonoplastia, maquiagem etc. 'O traje deve estar harmonizado, equilibrado, para permitir a leitura do ato teatral, sem atrapalhar em nenhum momento o espetáculo' (VIANA e VELLOSO, 2018, p.15).

Patrice Pavis escreve sobre aspectos importantes a serem considerados ao se analisar um traje de cena. Com base em seus estudos e conhecimentos sobre análises de trajes o autor relata que "(...) no máximo observaremos que o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais 'invasores' como o cenário ou os figurinos e, por fim, por aquilo que autoriza a própria percepção da iluminação" (PAVIS, 2011, p. 162). Pavis destaca a importância de se atentar aos detalhes impressos no traje que será analisado. Os detalhes trazem consigo grandes significados e geralmente são instigadores de pesquisa.

Deus estaria nos detalhes? Em todo caso, o sentido de uma representação de sua análise está com certeza nos detalhes: um fragmento aparentemente anódino afigura-se muitas vezes característico do conjunto e é preciso saber reconhecer tais detalhes 'insignificantes' que, muitas vezes, se abrigam em alguns elementos materiais privilegiados do espetáculo. Cada sistema significante vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação. (PAVIS, 2011, p. 162)

Pavis organiza as observações de elementos, a serem realizadas, na análise de um traje, inscrevendo as observações sobre o figurino em quadros que vão do mais amplo ao mais estreito. O aspecto mais amplo de uma análise é quando se busca relacionar o figurino à encenação, 'verificando se confirmam ou infirmam os outros dados materiais do espetáculo, qual é o "Costume Design", a encenação dos figurinos que foi escolhida'.

O aspecto mais estreito é quando se busca descrever a fabricação dos trajes e quando se busca estabelecer como os atores se investem deles e os vivenciam. (PAVIS, 2011, p. 164). O autor também descreve algumas das grandes funções do figurino que podem ser observadas e desdobradas em uma análise de traje de cena:

- A caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais.
- A localização dramática para as circunstâncias da ação.
- A identificação ou o disfarce da personagem.
- A localização do gestus global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, como universo social: Tudo o que, no figurino, confunde a clareza dessa relação contradiz, obscurece ou falsifica o gestus social do espetáculo, é ruim; tudo o que, pelo contrário, nas formas, cores, substâncias e seu imbricamento, ajuda a leitura desse gestus, tudo isso é bom'. (PAVIS, 2011, p. 164)

Pavis conta que, antes mesmo de interpretar e descrever o figurino de um espetáculo, é bom se questionar como foram elaborados:

Seriam eles provenientes de uma tradição imutável que fixou e que rege o uso do figurino, como na maioria das tradições de atuação e dança orientais, ou então foram eles criados inteiramente por um figurinista, em função das exigências específicas da peça e do papel, para servir uma encenação original, no sentido ocidental do termo?

Poderíamos então - como a respeito da atuação, do espaço ou da encenação - falar do estilo dos figurinos: clássico, romântico, realista, naturalista, simbolista, épico etc. (PAVIS, 2011, p. 167)

E ao observar e fazer a leitura de uma roupa em relação às outras, captar os sistemas das regularidades que fazem o efeito de uma conexão ou de uma desconexão é uma característica sobre figurinos como vetores-conectores: 'as roupas permitem reconhecer a diferença entre prisioneiros e guardas ou entre atores amadores dirigidos por Sade e a boa sociedade napoleônica que veio observá-los' (PAVIS, 2011, p. 168).

Mais seguro e concreto que qualquer outro sistema significativa da representação, o uso dos figurinos baseia-se em observações verificáveis, a partir de tramas de signos estritamente codificadas. É por isso que a abordagem funcionalista da semiologia é especialmente apta para a análise dos figurinos. O figurino é, no teatro, um embebedor natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos. Perfeito agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia: podemos assim abordá-lo a partir do organismo vivo do ator e do espetáculo, ou então, a partir do sistema da moda que ele transmite da maneira mais precisa possível, tão precisamente quanto uma marionete (a qual é muito mais confiável que a carne e a emoção humanas). O figurino de teatro é, de fato, ao mesmo tempo, vestido (ou investido) pelo ator e concebido externamente pelo figurinista e encenador. Sua descrição impõe então ao espectador um duplo olhar, ao mesmo tempo existencial ("como o ator se vira com isso?") e estrutural ("o que isso vira para a produção global do sentido?"). (PAVIS, 2011, p. 169)

Fausto Viana, no artigo 'Traje de cena como documento' (2017, p.131), trata do traje como um documento importante para se compreender o espetáculo do qual fez parte, 'a partir de características materiais contidas nele (tecidos, formas, cores...) e de outros documentos a ele associados (fotografias, croquis...)'. Viana cita ainda um roteiro

que Susan Pearce (2006), professora de museologia na Universidade de Leicester e especialista em cultura material, criou para o estudo e análise de objetos e artefatos.

1. Estudar a história do objeto, sua procedência e maneira de aquisição;
2. Identificar o material de que é feito;
3. Analisar sua construção e ou técnicas construtivas;
4. Ver o design e, por extensão, o designer;
5. Verificar sua função;
6. Identificar o objeto, em descrição fatural, o mais próximo e detalhadamente possível;
7. Avaliar o objeto – julgamento e comparação com outros objetos, não necessariamente para avaliar o valor financeiro da peça;
8. Realizar análise cultural, a relação do artefato com sua cultura;
9. Verificar aspectos destacados da cultura do objeto;
10. Interpretar o objeto, seu significado, através dos valores da cultura do presente. (PEARCE *apud* VIANA, 2017, p. 136)

Este roteiro é bem completo e sugere um estudo dos aspectos culturais, materiais e simbólicos, inscritos em um objeto – neste caso os trajes de cena – para levantar o máximo de informações e significados. Um roteiro como este seria um bom guia para pesquisas sobre trajes de cena. Acrescentando-se a este roteiro, elementos de análise já mencionados, anteriormente, nos trabalhos de Barthes (2009, 1967), Viana e Pereira (2005), Viana e Velloso (2018), Viana (2017, 2015) e Pavis (2011), tais como cor, forma, volume, textura, movimento, e origem, poderia-se produzir descrições e análises dos trajes de cena com importância, inclusive, para a historiografia e memória do traje, do espetáculo e do grupo que o encenou.

### **Mapeando os anais do Colóquio de Moda**

Todos os artigos, deste recorte de pesquisa, falam da importância do figurino para a montagem do espetáculo e da unidade que existe entre traje e cenografia, fundamentais para o desenho da cena. Todas as análises dos trajes de cena apresentam os aspectos importantes da criação destes para os espetáculos abordados, mas nem sempre seguindo uma estrutura pré-determinada ou modelo de análise sistemática das imagens e trajes de cena, como exposto pelos autores acima. As contribuições que cada um dos artigos estudados revela, em nossa percepção, para as pesquisas sobre trajes de cena, são os aspectos originais de suas escolhas e escritas e os pontos principais de ligação dos trajes à dramaturgia. Apresentamos, abaixo, alguns aspectos característicos de cada um dos artigos pesquisados, para melhor visualização dessas contribuições.

No artigo ‘A embalagem do ator: a colagem e a experiência da construção da personagem’ a autora enfoca o processo de concepção do figurino, contando como o teatro colaborativo inicia esse processo com os atores passeando sobre o acervo de tecidos, buscando se identificar com cores, texturas, movimentos e sons dos tecidos. A partir da observação desses atores é que o figurinista começa a construir o figurino do espetáculo. (BASTOS, 2008).

O artigo ‘A criação de figurinos por Gabriel Villela - um estudo de caso’ investiga o processo criativo do figurinista Gabriel Villela nos espetáculos *Romeu e Julieta* e *O Soldadinho e a Bailarina*. O artista figurinista, também diretor, desenvolve seu processo de criação com atenção ao aspecto artesanal na construção do figurino, partindo dos itens presentes em seu acervo pessoal.

O diretor afirma ainda que este reaproveitamento do material está diretamente ligado ao teatro popular. Sem a utilização de croquis, parte da moulage, esculpindo e compondo o traje no corpo do ator à medida que vai estabelecendo os conceitos do espetáculo. (...) Após a composição o traje segue para a costura e retorna depois para mais trabalho manual. Em seguida são levadas para os caldeirões para serem tingidas (...) A etapa final passa pelo ajuste da “artesanaria”, com aplicações já experimentadas e tratadas. (PEREIRA, 2010, p.4-5)

No artigo ‘A criação dos figurinos na montagem "Rojo" inspirada em Almodóvar e Kahlo’, Pedro Almodóvar e Frida Kahlo são as fontes principais de inspiração para a composição de uma estética, em um processo criativo colaborativo, ‘para processos criativos para a cena, fundamentando-se no pensamento de Antonin Artaud e na teoria do teatro pós-dramático, tendo como produto final uma encenação, que no decorrer do processo de criação foi denominada ‘Rojo’ (SALLES, 2009, p. 9). As autoras apresentam toda a concepção e criação desta montagem cênica, incluindo o figurino.

A cor na obra “Rojo” é marcada pela característica densa das obras de Almodóvar e Kahlo, por isso, a escolha e contraste quente-frio. Com um corte tridimensional os vestidos seguem um estilo contemporâneo buscando uma assimetria nos modelos, seja nos seus formatos, tecidos ou texturas. Uma parte dos tecidos utilizados precisa ser leve, para dar caimento e um toque de sensualidade ao visual. Vermelho, amarelo, verde, azul, rosa-choque e laranja (em outros croquis) convergem na criação de estruturas e volumes diferenciados nas peças e são usados tecidos denominados chiffon, gaze, seda e voal porque trazem o caimento desejado. (SALLES, 2009, p. 9)

Este ‘Referências Utilizadas pelo Teatro Oficina na Criação dos Figurinos de O Rei da Vela (1967)’, a autora apresenta e analisa as referências utilizadas pelo grupo Teatro Oficina e por Hélio Eichbauer (cenógrafo e figurinista) para a criação dos figurinos do espetáculo ‘O Rei da Vela’, de Oswald Andrade e Hélio Eichbauer,



encenado em 1967. O artigo contextualiza o leitor do momento político em que a peça foi apresentada e relata a importância desta para a história do teatro brasileiro. Descreve os figurinos e suas influências de criação, nas três personagens abordadas: Abelardo I, Abelardo II e D. Cesarina.

No 1º ato Abelardo I usa: calça e terno marrom risca de giz, colete de cetim branco, camisa branca e gravata preta, suporte e coroa. No 2º ato: calça açafraão, camisa de cetim verde, boné, lenço amarelo no pescoço, sapatos bicolores. E no 3º ato: calça marrom, camisa branca e um robe. (PESTANA, 2010, p.5)

O artigo 'O traje na encenação do texto 'O jato de sangue', de Antonin Artaud' descreve o processo de criação dos figurinos para a instauração cênica do texto 'O Jato de Sangue', de Antonin Artaud. As autoras apresentam, primeiramente, o texto e, na sequência, as discussões teórico-conceituais que embasam a criação desse espetáculo. Descrevem, em um terceiro momento, os figurinos conforme as personagens e suas tipificações, pelas suas formas, cores, e tecidos. Contudo, faz falta a presença de imagens fotográficas para imaginar todos os detalhes do traje.

Para as juízas confeccionamos togas de cetim preto. Para as perucas se utilizou alumínio, material que dá idéia de durabilidade. Ao invés de uma Juíza, como é sugerido no texto por Artaud, optamos por colocar em cena três Juízas, uma alusão ao dito que a justiça é cega, surda e muda. Elas realizam uma dança de sombras sobre esse tema. Essa dança pode ser visualizada pelos espectadores sob dois ângulos: um como sombras e outra com as imagens das Juízas em frente ao pano branco estendido para a sombra. (SALLES e SALLES, 2009, p. 8)

O artigo 'Corporeidade Contemporânea e os Figurinos de Os Sertões' analisa os trajes da peça 'Os Sertões', dirigido por Zé Celso, encenado entre 2000 e 2005. A autora fala da corporeidade no teatro contemporâneo e a relação com o processo criativo de todos os figurinos neste ciclo de espetáculos.

Na encenação de Os Sertões há grande presença de seres antropozoomorfos: tanto atores interpretando cabras, bois, vacas etc., quanto seres mitológicos antropozoomorfos. Para constituição desses personagens os figurinos foram confeccionados através de combinações que tinham como base os figurinos dos seres-elásticos com elementos como couro, pêlos e chifres, de tal forma a expor partes do corpo do intérprete, mantendo um jogo constante entre humano e animal. (PESTANA, 2011, p.7)

O artigo 'As influências do Bunraku em Tambores sobre Dique e seus Trajes' analisa os figurinos de 'Tambores Sobre o Dique', do grupo Théâtre du Soleil, estabelecendo relações entre trajes da cultura Oriental e Ocidental. Analisa os trajes do boneco de *Bunraku* e de seus atores manipuladores, identificando características de referências chinesas presentes na montagem realizada pelo Théâtre du Soleil. Os trajes

foram criados com base na arte teatral japonesa de se manipular bonecos com a proposta de combater o realismo, podendo levar o espectador a acessar o lúdico, o mágico.

No teatro japonês o kôken, ou kurogo, devem ser completamente ignorados em cena, como se eles simplesmente não estivessem presentes. Kusano (1993:199) diz que 'sua presença no palco passa realmente a implicar a sua inexistência, não interferindo de maneira alguma na apreciação do espetáculo'. No espetáculo do Théâtre Du Soleil, entretanto, os Kurogo estão 'invisíveis', mas a intenção é inversa, eles devem ser percebidos, temos que vê-los 'manipulando' os bonecos. (MATSUDA, 2014, p.7)

O artigo 'Uma semiótica para o (E)TERNO: análise de figurino' investiga o traje do monólogo, traje este, único, que transpassa a imagem que metaforiza três características de diferentes campos íntimos da personagem. Através da semiótica como recurso metodológico, Perini contextualiza o leitor brevemente a respeito do enredo do monólogo, descrevendo diferentes características de personalidade da personagem, no decorrer da análise do traje, justificando a subjetividade presente no traje.

A partir deste momento, o terno se torna parte do espetáculo, o homem que foi embora e nunca mais voltou. O terno passa sensações relacionadas ao sentimento de espera, da mulher abandonada e da filha que um dia quiçá irá conhecer seu pai. (PERINI, 2014, p.4)

O artigo 'MARAT-SADE (1964): uma experiência de contestação política ou um exercício de distanciamento?' aborda questões sobre o processo de concepção de trajes de cena para o espetáculo Marat-Sade, de Peter Weiss, sob a direção de Peter Brook. O autor do artigo indica que o traje é datado pela estética dos trajes do período napoleônico, e os descreve com detalhes, dando ao leitor informações sobre o caráter subjetivo de cada traje. Reflete brevemente sobre os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral e, conseqüentemente, dos desenhos para os trajes de cena. Apresenta soluções práticas para a confecção dos trajes.

O personagem do Marquês de Sade, diretor e narrador nesta apresentação da peça sobre a morte de Marat, está elegantemente vestido com uma calça preta e camisa com gola e mangas com babados em tecido cru branco, seguindo o desenho do período napoleônico. Apesar de estar vestido com um branco bastante sujo, vale ressaltar uma distinção para os trajes destes personagens, que estariam mais aproximados da linguagem naturalista e com tons mais escuros. Eles seriam os trajes mais sóbrios da peça. Em contraposição ao marquês, temos a figura de Marat, que segundo a figurinista, sempre foi o mesmo: inspirado no quadro de Jacques-Louis David, o Assassinato de Marat, que estaria nu devido à sua enfermidade. Em alguns momentos, apenas coberto com lençóis brancos. (ORTIZ, 214, p.7)

O artigo 'Quando a cor escapa da coxia - Trajes de cena do Teatro Experimental do Negro' analisa, em ordem cronológica, o processo de evolução dos

trajes de cena nos espetáculos do Teatro Experimental do Negro, a partir de sua primeira peça oficial, em 1945, até a última, em 1957. Viana traz, em seu artigo, várias imagens que contribuem para a compreensão sobre a estética do traje. O enfoque de Viana está em evidenciar a importância de se valorizar a cultura de matriz africana no Brasil e relatar as mudanças na estética dos trajes do grupo referido.

Fica evidente, pela leitura das imagens expostas até então nesse artigo, que essa foi a primeira produção em que efetivamente se privilegiou o traje do negro, das escravas coloniais, da produção têxtil africana - veja os trajes, turbantes e estampas da figura 09 e o pano da costa na figura 10. Não se pode acreditar que todos os trajes produzidos até então no TEN tenham sido feitos com base apenas na falta de verba - foi a linha de trabalho e pesquisa do grupo que se sedimentou, optando claramente pela cultura e ancestralidade negra. O tema seria fortemente revisitado em *Filhos de Santo*, de 1949 e no quadro 10 do espetáculo *Rapsódia Negra*, que estreou em 29 de julho de 1952. (VIANA, 2014, p.10)

No artigo ‘O traje de cena em ‘GIZ’, o autor faz um levantamento de dados dos trajes nas montagens do espetáculo Giz, em caráter comparativo. A analisa a primeira montagem do espetáculo onde os trajes foram criados por Álvaro Apocalypse, em 1979, e produzidos na montagem de 1988, pelo estilista Geraldo Lima Junior, comparando com a remontagem de 2008, onde os trajes foram assinados pelo estilista Ronaldo Fraga. Álvaro Apocalypse inspirou-se nos trajes dos bonecos *Bunraku*, detalhe que não se perdeu nas montagens seguintes. A diferenciação referente a estética da montagem de Giz em 2008, se dá na substituição da cor do traje do ator manipulador de bonecos (traje preto) por um traje branco, fazendo-se notar o ator manipulador em atividade no palco.

Pode-se dizer que em “Giz” o traje de cena remeteu ao traje performativo, porém seus elementos constituíam uma leitura particular desta encenação. Além da opção pela redução das cores, a cenografia não estava apenas no traje, e sim no conjunto formado pelos bonecos, seus trajes, suas estruturas-cabide e no traje de cena dos atores. (PEREIRA, 2014, p. 6)

O artigo ‘A elaboração das modelagens de trajes de Henrique IV do Théâtre du Soleil’ analisa o processo de confecção de duas peças de traje de cena: a capa de três camadas e a saia plissada do Rei Henrique, no espetáculo ‘Henrique IV – parte I’. Onde, em sua metodologia de produção do traje, não se faz necessário um croqui para posterior confecção. Pois, são os atores que com a experimentação de figurinos antigos dão vida a um novo visual para um novo personagem. No final, o figurinista, baseando-se nos experimentos e escolha dos atores, confecciona o traje. Para a elaboração da modelagem até a confecção do traje adotou-se o seguinte procedimento: pesquisa, verificação e análise dos trajes, medição de trajes, elaboração de moldes, corte e costura do traje.

Na elaboração dos trajes de cena não há a criação de um croqui para posterior confecção, são os atores que compõem seus próprios personagens. Eles têm à sua disposição trajes de produções anteriores ou podem utilizar alguns tecidos da sala de costura e pedir auxílio às figurinistas para construir seus trajes de cena. Alguns dão preferência ao uso de tecidos naturais, e tecidos já usados, pois creem que a história contida nesses pedaços de tecidos os auxiliam a encontrar este personagem. (MATSUDA, 2015, p. 3)

O artigo ‘Figurino em processo: Criação de figurino para a peça ‘ANTI-NELSON RODRIGUES’ analisa a metodologia de produção dos figurinos para Anti-Nelson Rodrigues, que teve a sua produção realizada em oito semanas. Com o objetivo de registrar a metodologia adotada na sua produção de trajes para fins de colaborar com futuros trabalhos de figurinistas, a autora relata, semana por semana, em ordem regressiva, a cada etapa seguida pelo grupo, assim propondo uma metodologia de produção para o tempo de oito semanas.

A leitura do texto ou roteiro pode ser o primeiro passo no processo de criação dos figurinos. E o encadeamento das ideias, segundo Bernardes, deve-se a uma leitura analítica e detalhada do texto. O figurino dependeria da capacidade de associar imagens à esta leitura. Neste sentido, é indispensável que o figurinista recolha todas as informações da trama dramática do texto, as intenções da narrativa, de como os acontecimentos irão ocorrer e quando, para que se possa discutir com a equipe. As características psicológicas, físicas e sociais das personagens devem ser interpretadas, mesmo que estas não estejam totalmente explícitas no texto, para também ser discutido com a equipe. (PIMENTEL, 2016, p. 4 e 5)

O artigo ‘MAHABHARATA (1985): a supremacia brookiana - o mergulho no maior mito hindu’ reflete sobre o processo de concepção de trajes de cena para o espetáculo *Mahabharata*, de Jean-Claude Carrière, sob a direção de Peter Brook; cenografia e figurino de Chloé Obolensky. O autor descreve as origens de Brook e o conto de *Mahabharata*, apresentando ao leitor uma pequena sinopse do espetáculo. Aborda, brevemente, os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral, revelando os laboratórios de pesquisa e os estudos realizados para a concepção e a confecção dos trajes de cena do espetáculo.

Para poder mergulhar neste vasto e tão distante universo cultural, Brook e Carrière organizam ao menos três expedições à Índia. Na primeira, em 1982, estavam: Peter Brook, seu filho Simon, Jean-Claude Carrière, a assistente de Brook – Marie Helène Estienne e Toshi Tsuchitori. Estavam à procura da atmosfera, das imagens, dos sons, dos perfumes e se deparam com muitas possibilidades: cores, texturas de roupas, movimentos de pessoas, rituais religiosos, formas tradicionais de cerimoniais, performances populares, danças, mímicas, narração, canto, e música. Haviam sido ‘tocados pelo amor que os indianos têm pelo Mahabharata’, conforme expõe Brook. (CROYDEN *apud* ORTIZ, 2016, p.4)

O artigo ‘A Tempestade (1990): trajes para um ensaio minimalista’ aborda questões sobre a concepção dos cenários e dos trajes de cena do espetáculo *A Tempestade* (1990), de William Shakespeare, sob a direção de Peter Brook. Reflete brevemente sobre os princípios que nortearam a concepção do espetáculo teatral e que, conseqüentemente, influenciaram os desenhos de cenografia e trajes feitos por Chloé Obolensky.

O contraste de cores foi um elemento bastante utilizado na composição deste espetáculo. Ora era evidente nos tons da terra e areia do palco (respectivamente vermelho e branco), ora estava presente na seleção de cores utilizadas nos trajes dos personagens. (ORTIZ, 2017, p.11)

O artigo ‘O traje do Pássaro Junino: Mapeando grupos e pensamentos’ investiga o traje do pássaro junino. Personagem da cultura amazônica representada, por diferentes grupos teatrais, há mais de cem anos. A autora reflete sobre a estética do traje do pássaro que se dá a partir da ‘apropriação’ de um animal que se faz presente, de forma abundante, na fauna amazônica, para uma linguagem artística. Relata as características presentes nos trajes do pássaro em alguns grupos e também a diferença entre a estética presente no resultado final do traje de cada um deles.

Um aspecto relevante a respeito do figurino dos pássaros juninos é a profusão, exagero e luxo, que resgata uma estética carnavalesca, fazendo uso de muitos detalhes de bordado em pedraria e plumagem. Principalmente nos figurinos do porta-pássaro, do núcleo de nobres, da fada e dos indígenas. (RIBEIRO, 2017, p. 6)

No artigo ‘Análise da caracterização do coro das velhas no processo de montagem de ‘Lisístrata’ a partir do conceito de mascaramento (COSTA, 2015)’ a autora cita Costa para explicitar, com mais profundidade, o conceito de mascaramento, ao falar sobre a caracterização realizada em ‘O Coro das Velhas’. Descreve o processo criativo do espetáculo, as referências usadas na concepção dos trajes e, em seguida, os trajes usados no espetáculo, refletindo sobre as características socioculturais impressas nos trajes do espetáculo.

É estabelecido o traje uniforme para todos os atores, para facilitar a troca de personagens de forma rápida e mais de uma vez. E assim surge o primeiro desafio: quais características estéticas seriam capazes de transformar o ator em outro personagem estando ele com o mesmo traje? A solução se encontrava na cena, na transição: o mascaramento. (BORGES, 2017, p.7)

Em ‘As Máscaras de Arlequim: Figurino e Simbologia na Commedia Dell’Arte’, a autora analisa várias produções de espetáculos da dramaturgia da Commedia Dell’Arte, de seus trajes e da busca por um ideal para a personagem Arlequim

(empregado trapalhão), um dos personagens pertencentes à Commedia Dell'Arte. Analisa a típica personalidade da personagem, que só existe devido aos elementos que compõem o seu figurino.

Este trabalho vem demonstrar, de uma forma geral, a relação entre figurino e personagem, buscando primeiramente seu significado através de um estudo bibliográfico e iconográfico, atentando para os significados simbólicos de cada elemento encontrado em um determinado figurino, traçando então, um paralelo entre a influência do vestuário referente a seus símbolos com a personalidade de quem a usa. Esta pesquisa fundamentou-se no Arlequim, uma das personagens da companhia da Commedia Dell'Arte. (SCARPINI, 2008)

O artigo de Scarpini aborda as inúmeras simbologias que compõem a estética da Commedia Dell'Arte. Sua interpretação acerca desta simbologia, também contida nas formas dos trajes, infere como essas variadas formas podem provocar o público (SCARPINI, 2008).

### **Considerações Finais**

Imaginamos, como hipótese inicial de pesquisa, ao investigar os artigos que tratavam de trajes de cena teatrais, nos anais do Colóquio de Moda, que obteríamos a metodologia que cada autor(a) usou para analisar os trajes de cena nos espetáculos que investigaram, de forma estruturada, seguindo algum sistema de análise, como os apontados pelos teóricos, neste mesmo texto, acima referidos. Observamos que apresentar uma estrutura sistemática de análise dos figurinos não era o principal prisma para a escrita dos artigos. Em relação à apresentação dos métodos de leitura e análise dos trajes de cena investigados, bem como uma exposição mais estendida dos processos criativos observados na confecção dos trajes de cena, inferimos que a exigência de um número reduzido de páginas, por parte da organização dos anais do Colóquio de Moda, pode ter influenciado em uma menor exposição de detalhes. E parece existirem poucos dados documentais sobre trajes de cena, junto aos grupos de teatro e outros arquivos. Deduzimos que esse fator também pode ter dificultado, em algumas análises, maior pormenorização.

Outro aspecto de similitude entre os estudos é que citaram importantes autores, brasileiros e estrangeiros, que pesquisam trajes de cena e, vários elementos de análise de traje de cena apareceram nas pesquisas, orientando os relatos, as descrições e as análises sobre os trajes, sobretudo para salientar a implicação do figurino na dramaturgia e no espetáculo como um todo. O terceiro aspecto de regularidade nas pesquisas é que todos

os artigos ressaltam a importância da paridade entre figurino e cenografia e da adequação destes ao todo do espetáculo, em uniformidade a seus vários outros aspectos (iluminação, sonoplastia, maquiagem etc.)

Falando sobre as singularidades encontradas nas pesquisas, podemos citar que a essência de alguns artigos estava na importância histórica ou regional do traje a ser recriado no espetáculo; outros evidenciaram as informações e influências presentes na estética de um traje; outros sobre os aspectos da vida do artista figurinista que influenciaram a criação dos trajes; outros ressaltaram o aspecto político presente no traje, outros ainda registraram a evolução nos processos de criação dos trajes de cena de um grupo teatral e verificou-se um artigo que destaca a mudança, ao longo dos anos e em diversas produções, na estética de um traje específico, para o arlequim, personagem característico da Commedia Dell'Arte.

Constatamos então que, assim como diferentes figurinos são produzidos por artistas diversos, que empregam específicos processos nas suas produções e criações, os artigos escritos pelos(as) pesquisadores(as), que são também artistas escritores(as) são singulares e contém aspectos únicos. Assim foram também as suas escolhas particulares de objeto de estudo, enfoque analítico e escrita.

## Referências

- ALMEIDA, Desirée Bastos. **A embalagem do ator: A colagem e a experiência da construção da personagem.** In: Anais do IV COLÓQUIO DE MODA, 2008.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo.* São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARTHES, Roland. **Ensaio crítico.** Lisboa: Edições 70 LDA, 2009.
- BORGES, Bruna. **Análise da caracterização do coro das velhas no processo de montagem de "Lisístrata" a partir do conceito de mascaramento (COSTA, 2015).** In: Anais do XIII COLÓQUIO DE MODA, 2017.
- FRANÇOZO, Laura de Campos. **Lune Teatro: Teatralização de espaços não convencionais e seus trajes de cena.** In: Anais do XII COLÓQUIO DE MODA, 2016.
- MATSUDA, Juliana Miyuki. **As influências do Bunraku em Tambores sobre Dique e seus Trajes.** In: Anais do X COLÓQUIO DE MODA, 2014.
- \_\_\_\_\_. **A elaboração das modelagens de trajes de Henrique IV do Théâtre du Soleil.** In: Anais do XI COLÓQUIO DE MODA, 2015.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena.** Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema.* Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ORTIZ, Sérgio R. L. **MARAT-SADE (1964): uma experiência de contestação política ou um exercício de distanciamento?** In: Anais do X COLÓQUIO DE MODA, 2014.

- \_\_\_\_\_. **MAHABHARATA (1985): a supremacia brookiana - o mergulho no maior mito hindu.** In: Anais do XII COLÓQUIO DE MODA, 2016.
- \_\_\_\_\_. **A Tempestade (1990): trajes para um ensaio minimalista.** In: Anais do XIII COLÓQUIO DE MODA, 2017.
- PEREIRA, Dalmir Rogério. **A criação de figurinos por Gabriel Villela - um estudo de caso.** In: Anais do VI COLÓQUIO DE MODA, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O traje de cena em "GIZ".** In: Anais do X COLÓQUIO DE MODA, 2014.
- PERINI, Anerose. **Uma semiótica para o (E)TERNO: análise de figurino.** In: Anais do X COLÓQUIO DE MODA, 2014.
- PESTANA, Sandra R. F. **Referências Utilizadas pelo Teatro Oficina na Criação dos Figurinos de O Rei da Vela (1967).** In: Anais do VI COLÓQUIO DE MODA, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Corporeidade Contemporânea e os Figurinos de Os Sertões.** In: Anais do VII COLÓQUIO DE MODA, 2011.
- PIMENTEL, Mayná L. Q.. **Figurino em processo: Criação de figurino para peça "ANTI-NELSON RODRIGUES".** In: Anais do XII COLÓQUIO DE MODA, 2016.
- RIBEIRO, Graziela. **O traje do Pássaro Junino: Mapeando grupos e pensamentos.** In: Anais do XIII COLÓQUIO DE MODA, 2017.
- SALLES, Nara et al. **A criação dos figurinos na montagem "Rojo" inspirada em Almodóvar e Kahlo.** In: Anais do V COLÓQUIO DE MODA, 2009.
- SALLES, N.; SALLES, C.. **O traje na encenação do texto "O jato de sangue" de Antonin Artaud.** In: Anais do V COLÓQUIO DE MODA, 2009.
- SARTORI, Giovanni. "Comparación y Método Comparativo". In: G. Sartori e L. Morlino (orgs.). **La Comparación en las Ciencias Sociales.** Madrid: Alianza, 1994.
- SCARPINI, Brígida Menegon. **As Máscaras de Arlequim: Figurino e Simbologia na Commedia Dell'Arte.** In: Anais do IV COLÓQUIO DE MODA, 2008.
- VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (orgs.). **Traje de cena, traje de folgado.** São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.
- VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e Cenografia para iniciantes.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e o traje de cena.** XIV COLÓQUIO DE MODA. Curitiba, 2018.
- VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O traje de cena como documento.** *Sala Preta*, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 130-150, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p130-150.
- \_\_\_\_\_. **Qual a profilaxia para o seu figurino?** *Modapalavra e-periódico*, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 59 - 81, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Quando a cor escapa da coxia - Trajes de cena do Teatro Experimental do Negro.** In: Anais do X COLÓQUIO DE MODA, 2014.