



Antônio Lagarto, desenho de figurino de *Romeu e Julieta*, 2003.

Consegues sentir diferenças entre os figurinos de um estilista e os de um figurinista?

Depende do estilista ou do figurinista. Certos estilistas, prefiro chamar-lhes costureiros, como Jean Paul Gaultier, John Galliano, Alexander McQueen, são pessoas que, para além da forma e da cor, constroem uma história para depois fazerem um vestuário para esse tema. São talvez menos puristas do que outros, mas mais “teatrais” (é uma palavra que não gosto de utilizar pela conotação depreciativa que tem).

Para fazer uma saia qualquer costureira faz, não é mais do que um elemento para tapar o corpo, mas se essa saia for uma peça de costureiro ou um figurino pode-se estar a criar o “belo” ou o “feio”.

Costumo dizer que no conjunto total de um guarda-roupa, dependendo do resultado pretendido e estando, talvez, a pensar mais num guarda-roupa para bailado, deve haver umas peças que são fantásticas, mas não todas, porque só assim elas poderão evidenciar-se.

Numa peça realista e contemporânea, os actores quase que poderiam, por vezes, estar vestidos com a sua roupa, mas tu sabes que há uma diferença nesse “quase”. Onde reside, então, essa diferença?

É interessante que faças essa pergunta, mas antes de responder gostaria de falar do que me contaram os actores do Teatro D. Maria II.

No passado, quando era necessário vestir smoking, eles tinham de usar o seu próprio *smoking*, assim como outros elementos: botas, bengalas, luvas, etc. Nesse tempo a sociedade era diferente, não existia o encenador, havia o director de actores ou ensaiador e a vida estendia-se ao palco, não havia o rigor com que nós hoje concebemos a profissão.

Acho que levar para o palco as suas próprias coisas não faz sentido, têm de vestir outra pele. Mesmo para lerem um texto é necessário reflectir-se o que se quer transmitir, mesmo através do vestuário – é sempre um momento especial.

Pode-se vir com uns *jeans*, mas tem de ser um acto deliberado. O teatro tem sempre algo de “ritual” e de “mágico”, mesmo a sua própria negação. Existe sempre a “congregação” que assiste por um acto da sua liberdade e vontade. Não nos podemos esquecer do ritual e da mágica que levaram ao surgimento do teatro. Portanto, é preciso vestir as “vestes”!

O que pode ser para ti mais estimulante: gostar do resultado final, ter tido prazer no trabalho, receber um elogio ou uma boa crítica ou continuar a ser convidado para trabalhar?

Continuar a ser convidado para trabalhar é como costume dizer – gostaram do meu trabalho!; porque podem dizer “fantástico trabalho!” e eu agradeço, mas só vou mesmo saber se gostaram se me voltarem a convidar. Essa é a prova dos nove! Eu gosto que sejam frontais, prefiro que não me digam nada a dizerem-me que gostaram! Por favor, poupem-me!

Receber um elogio é sempre agradável. Em relação às críticas, estou-me nas tintas, gosto de as ler, umas vezes são justas, outras não. Gosto de tentar perceber o que pode estar

por detrás de uma crítica, onde é que ela poderá contribuir para se descobrir algo de positivo ou negativo, ou se, pelo contrário, não faz qualquer sentido – o crítico não é nenhum deus.

O prazer está no fazer, a criação é sempre algo de doloroso, quando as pessoas dizem: – Mas faz o que gosta. E eu respondo: – 2% do meu tempo! Porque trabalho é sempre trabalho.

É bom que se esteja a fazer algo de que, em princípio, se goste, porque quando chegamos ao fim tivemos algum prazer, mesmo se só 2%. A angústia que se pode ter ao conceber e desenhar uma indumentária, o tempo e a preocupação que isso nos pode tomar, as horas que se consomem; às vezes, para se tentar escolher um tecido, se aquele tecido irá com o outro, se errámos ou não, se estará bem escolhido, se irá funcionar do modo que se desejaria e esperaria, as provas (em geral 3, no mínimo, por cada fato), tudo isso são 98%, e só se descansa quando se vê no ensaio geral e se diz: – Agora já está!

Achas que existe uma certa hierarquia no posicionamento do figurinista na ficha artística de um espectáculo e no modo como é remunerado ou valorizado pela crítica?

Eu tenho trabalhado nas duas áreas e não tenho qualquer problema em os figurinos aparecerem a seguir ao espaço. O figurinista pode, por vezes, roubar o protagonismo ao cenógrafo, mas o cenógrafo também pode fazer o mesmo e, por isso, é sempre salutar quando é a mesma pessoa a fazer as duas, porque assim posso decidir qual é a que rouba o quê à outra. Acho que poderia ser aliciante partir da roupagem. Por acaso, nunca o fiz exactamente assim, mas é um desejo que tenho há imenso tempo. A partir do vestuário passar para o espaço cénico e ver o resultado, explorar o modo como a matéria têxtil e a sua forma poderão interferir no conceito do espaço e, assim, obter-se um cenário não tão formalmente construído. Este princípio não deixa de estar presente, de algum modo, quando se fazem as duas.

Que sentimento te desperta entrar num guarda-roupa e rever certas peças de um vestuário que fizeste já há alguns anos?

Sim, eu sei que isso é quase como entrar num espaço habitado por fantasmas, é ver a roupa sem as pessoas, são trapos que só ganham vida com os corpos, as pessoas e os personagens que os vestem.

Quando está tudo ali pendurado em cabides pode ter uma beleza formal e dar-me uma satisfação pessoal, por saber que criei aquelas peças, posso ter um envolvimento muito pessoal, por todo aquele trabalho, podem mesmo lembrar-me de bons ou maus momentos, se foi um sucesso ou não, mas sem o corpo, o personagem, o intérprete – perderam a vida.

Quando no outro dia peguei no jornal e vi a fotografia da Isabel de Castro com o fato que lhe fiz para a *Ama* em *A Castro*, senti que preferia ver a fotografia da Isabel (com o meu traje) do que ver só o fato sem ela, porque são fantasmas e os fantasmas guardam-se no guarda-roupa.

António Lagarto, figurinos de *Romeu e Julieta*, 2001.







Como vieste parar a esta profissão?

Foi completamente por acaso. Apesar de me relacionar com pessoas do meio teatral, nunca essa ideia me tinha passado pela cabeça. A minha formação é de *designer* de moda e sempre gostei daquilo que fazia, só que, a dada altura, a Assédio, numa tentativa de fazer coisas com pessoas novas, propôs-me que fizesse o guarda-roupa de *Os Atentados*, também ela uma primeira encenação do João Pedro Vaz. Achei interessante experimentar e aceitei. Foi engraçado, correu bem, as pessoas gostaram e o “bichinho” ficou, e de tal maneira que nos últimos anos quase só trabalhei como figurinista, embora não queira de todo deixar de trabalhar como *designer*.

Que coisas consideras que a prática te revelou e que nunca suspeitarias serem tão importantes?

Há uma coisa que eu nunca pensei que fosse tão importante, como é a iluminação. Em função dela, tudo pode ser outra coisa, os figurinos podem esconder ou realçar as suas imperfeições, e as cores também podem ser alteradas.

A roupa de teatro não é a roupa que vestimos lá fora, mas sim a roupa que serve em cena, que deve servir o espectáculo, as ficções do encenador e as minhas também.

Muitas vezes, tenho de fazer cedências e procurar soluções de consenso com o encenador para que o espectáculo possa funcionar. As relações humanas são também muito importantes para resolver questões de trabalho.

Apesar de se tratar sempre de roupa, os *ateliers* de costura do teatro trabalham de uma forma diferente dos *ateliers* de moda ou das fábricas. Sei que isso pode fazer com que me atribuam alguns defeitos de formação, como *designer* de moda, embora, do meu ponto de vista, os encare como uma mais-valia para o trabalho que desenvolvo no teatro. É uma formação que me faz prestar muito mais atenção aos pormenores, e embora saiba que em cena nem sempre se vêem, eu, pessoalmente, não consigo deixar de os ver e sou muito mauzinho, porque sou muito exigente com a qualidade da confecção, embora reconheça que talvez deva deixar de ser tão obsessivo com o pormenor.

Bernardo Monteiro, figurinos de *UBUs*,
2004.



Bernardo Monteiro, figurinos de UBUs,
2004.





Bernardo Monteiro, desenhos de figurinos *Anfitrião*, 2004.

Sendo o figurino uma segunda pele do intérprete, alguma vez sentiste insatisfação da sua parte? Se sim, como agiste?

Sim, já aconteceu. No início acontecia menos, porque me preocupava mais com o conforto do figurino. Hoje em dia, penso mais em servir o espectáculo, embora tenha em conta o corpo e o conforto do actor, mas nem sempre é fácil conciliar.

Aconteceu-me, uma vez, com o vestido de uma actriz que nunca mais ficava como eu queria. Era um vestido com uma construção técnica muito exigente e ela ficou muito cansada de fazer tantas provas, e isto gerou uma situação muito complicada e aborrecida.

Às vezes, tenho vontade de dar uns berros para lhes fazer ver que o que quero é servi-los, eles e o espectáculo, da melhor maneira, mas, por outro lado, também percebo que o actor pode estar numa situação um bocado desconfortável.

Não é fácil gerir sensibilidades. É preciso saber um pouco como dar-lhes a volta, mas eu não quero nunca que as pessoas fiquem feias, mesmo que esse seja o objectivo do espectáculo.

Consegues definir quais as características que fazem reconhecer a autoria do teu trabalho?

Não sei muito bem, mas talvez a tal obsessão pelos pormenores que tento trabalhar, principalmente quando tenho a oportunidade de usar estruturas fortes como o T. N. de S. João, onde sei que há pessoas tecnicamente formadas e capazes de as executar.

Gosto muito de trabalhar a cor, embora também haja outros trabalhos onde não é tanto assim, e gosto sempre de usar bons materiais, aqueles a que chamamos “materiais nobres” ou os “100%” (lã, algodão, seda, etc.). Mas algumas das características do nosso trabalho correspondem apenas a fases na nossa actividade.

O que te leva a chegar ao conceito de um figurino?

Começo sempre por ler o texto e tento fazer um estudo prévio, principalmente quando se trata de outra época. Adoro esta parte do trabalho e acho que foi mesmo o que mais me seduziu nesta profissão.

Cada espectáculo é um mundo novo e eu aproveito para investir em mim ao mesmo tempo.

Compro livros sobre a época, tento descobrir coisas, falar com pessoas, e leio e tento obter o máximo de imagens. Adoro esta parte do trabalho que é de investigação e acho-a fantástica, porque me dá o conforto que preciso para depois, se quiser, poder fazer uma coisa completamente diferente da época.

Há também o encontro com o encenador, as ficções dele e a nossa cumplicidade. Faz parte do meu processo de trabalho precisar de sentir que estou no “bom caminho”, que tenho a sua aprovação. Depois de sentir isso, já consigo dar o salto com facilidade.

Antes de desenhar o que quer que seja, é desejável saber quem vão ser os actores. Seria importante poder desenhar já para eles, mas nem sempre isso é possível.



Bernardo Monteiro, figurinos de *O Mercador de Veneza*, 2008.

Ao longo dos anos acumulam-se memórias de momentos felizes ou difíceis, uns apagam-se, outros nunca se vão esquecer. Poderias contar alguns desses momentos particulares que se inserem na tua história?

Tudo o que guardo é memórias de momentos e dos seus ecos agradáveis. São três os principais: o da minha estreia, um trabalho com o João Lourenço e outro com o Ricardo Pais.

Onde vais buscar renovação, aprendizagem, para não estagnares no teu processo criativo?

Sinceramente, não sei. Basta estar vivo, acordar de manhã...

Já sentiste alguma vez que as tuas ideias pudessem ser traídas por uma má execução ou por qualquer outra adversidade?

Já. Apesar de reconhecer que sou muito controlador, estas coisas acontecem. E, quando acontecem, eu tento resolvê-las, até porque sei como se fazem, só que nem sempre há tempo.

Sendo uma profissão em que se lida com várias pessoas, que espaço têm para ti os afectos?

Têm todo o espaço que eu lhes quiser dar e que as pessoas quiserem aceitar.





Bernardo Monteiro, figurinos de *Tambores da Noite*, 2009.

Sentes que há vários tipos de comportamento dos intérpretes em relação aos teus figurinos?

Claro que sim e de várias maneiras. O intérprete, por um lado, pode incorporar uma coisa diferente, consoante o figurino que veste, e, por outro lado, também pode sentir-se melhor ou pior consoante o figurino. Se o intérprete gosta do figurino, será uma coisa fantástica, sai-lhe tudo muito bem e parece que estava à espera que o figurino chegasse para trabalhar a personagem.

Depois, há outros que olham para o figurino e não gostam nada, e, mesmo que não digam, sente-se que não era o que estavam à espera e ficam mais retraídos.

Até à data não tenho muitas razões de queixa e espero não vir a ter.

O figurino tem a obrigação de ser uma mais-valia para o intérprete, embora não o deva superar; se ca-lhar, outras vezes ainda bem que supera, mas isso é outra questão...

Se tivesses de aconselhar duas ou três coisas a alguém que estivesse a querer começar nesta profissão, o que lhe dirias?

Não tenho grandes coisas a dizer. A alguém nessa situação direi apenas que tente, que faça...

Consegues sentir diferenças entre os figurinos de um estilista e os de um figurinista?

Totalmente. Quem vem de um trabalho experimentado na área do têxtil tem mais facilidade em mexer nos materiais e em conseguir fazer uma gestão de todo o guarda-roupa, comparativamente às pessoas que vêm da área do teatro e que só vêem aquilo que é dramaturgicamente importante.

Aquele que só tem formação em figurinos acaba por não ter uma formação na área da confecção, o que depois se vem a notar em cena. Considero que pode ser uma mais-valia para a actividade de figurinista a formação de *designer*, no entanto admito que possa, também, ser muito perverso.

Numa peça realista e contemporânea, os actores quase que poderiam, por vezes, estar vestidos com a sua roupa, mas tu sabes que há uma diferença nesse "quase". Qual é, então, essa diferença?

Se existe uma tentativa de fazer um determinado espectáculo que seja praticamente algo como se andássemos na rua vestidos, a sensação que tenho é que aquilo não bate certo, há sempre qualquer coisa que fica ali a falhar, a não ser que o objectivo seja muito claro e que seja mesmo aquilo, quase dança, mas, depois, plasticamente, pode ser muito feio, muito desinteressante, como se andássemos todos ali na rua.



O que pode ser para ti mais estimulante: gostar do resultado final, ter tido prazer no trabalho, receber um elogio ou uma boa crítica, ou continuar a ser convidado para trabalhar?

O que eu gosto mais é do processo de trabalho, é pegar na roupa e ser eu a montar – é aí que sinto muito prazer.

Claro que, quando sou convidado para trabalhar, interpreto isso como um sinal de reconhecimento do meu trabalho, sinal de que gostam, e isso para mim é muito importante.

Também é muito simpático se a crítica diz bem do meu trabalho, vale o que vale, mas, como é óbvio, sabe sempre bem. Tudo é importante, mas aquilo que me dá mesmo prazer é o processo de trabalho, na pesquisa e na montagem.

Achas que existe uma certa hierarquia no posicionamento do figurinista na ficha artística de um espectáculo e no modo como é remunerado ou valorizado pela crítica?

Muitas vezes, os figurinos por si só quase que fazem o espectáculo e são, com frequência, o motor para que ele funcione. Mas, apesar disso, há um destaque muito maior às outras valências. Confesso que fico chocado, muitas vezes, porque o cenário parece ser a coisa mais importante.

Tenho pena, mas sinto que nem sempre há o reconhecimento devido ao trabalho do figurinista, é como se de um trabalho de menor importância se tratasse.

Lembro-me de uma cena, em particular, de um espectáculo em que o encenador achava que não precisava de mim para nada. Julgava que conseguia fazer aquilo sozinho. Não conseguia, mas achava que sim, e era como se o meu trabalho não fosse uma coisa importante para ele.

Que sentimento te desperta entrar num guarda-roupa e rever certas peças de um vestuário que fizeste há alguns anos?

Embora me desligue do que faço quando acabo o trabalho, tenho algum sentimento de tristeza porque a maior parte das coisas que fiz estão aqui no Porto, no armazém do T.N. de S. João, onde há imensa humidade, estão a apodrecer, a degradarem-se, e qualquer dia vão parar ao lixo.



Bernardo Monteiro, figurinos de *Os Negros*, 2006.





Como vieste parar a esta profissão?

Acho que a primeira das razões foi porque, quando fiz o curso de Cenografia, no Conservatório Nacional, era a única rapariga, e era eu que fazia os “fatinhos” e essas coisas, porque os rapazes não queriam. Por outro lado, já tinha tido experiência como actriz e aquele trabalho de repetição aborrecia-me imenso. Comecei a perceber que gostava de fazer roupas e que tinha mais prazer enquanto trabalhava atrás do palco do que no próprio palco. Mas sem dúvida que a primeira das razões teve que ver com a Escola, porque eu tirei o curso antes do 25 de Abril e, nessa altura, não havia muitas hipóteses para as raparigas de trabalharem como cenógrafas.

Que coisas consideras que a prática te revelou e que nunca suspeitarias serem tão importantes?

Não foi no Conservatório que aprendi a fazer figurinos, até porque ainda hoje o Curso de Figurinos da Escola me parece bastante deficiente. Além do mais, na altura em que o fiz, não suspeitava que viria a ser figurinista.

Também não posso dizer que tenha tido muitas surpresas. Estou sempre aberta ao que surge e para aprender com isso, embora veja que com os mais novos isso não é assim. Eles acham que já sabem tudo e, no entanto, têm uma ideia apenas muito vaga do que é fazer figurinos. Eles não sabem lavar uma camisa, fazer uma bainha, pregar um botão, engomar, mas para mim fazer figurinos é saber tudo.

Também acho que o facto de ter trabalhado como actriz me deu a conhecer as manhas, dificuldades, angústias que eles transportam para a roupa, porque tanto aparecem cantoras de ópera que gostam de cantar apertadas, como outras que não respiram se estiverem apertadas. Com os bailarinos as mesmas queixas, mas, depois, vamos ver a Pina Bausch e eles dançam com sapatos de oito centímetros. Por isso, se uns conseguem, os outros também deveriam conseguir. Então, tenho de pensar que deve ser uma questão de técnica!

Dizem que eu tenho mau feitio, mas o que eu estou é vacinada contra aquelas birras e penso que, se calhar, é no momento em que se vestem que tentam libertar-se das suas tensões. Eu não estou ali para complicar, pelo contrário, até quero ajudar. A minha noção de figurinista não é rígida no sentido de impor o “boneco”. A mim não me custa nada ser maleável e alterar um pouco o figurino, se for necessário, para que a relação entre a criatura e a personagem seja mais fácil.



Maria Gonzaga, figurinos de *Notícias do Dia*, 2003.





Maria Gonzaga, figurinos de *Notícias do Dia*, 2003.



Consegues definir quais as características que fazem reconhecer a autoria do teu trabalho?

Eu sei que sou uma boa executante, não sei se sou muito criativa, sou estudiosa, e, portanto, sei recriar coisas e é para isso que há figurinistas, não sou estilista ou outra coisa diferente.

Cada um tem a sua importância! Há pessoas que acham que ser estilista é mais importante do que ser figurinista. Eu, por mim, visto melhor a pele de figurinista.

Do ponto de vista criativo, o meu trabalho não terá características facilmente reconhecíveis, não tem uma tendência própria, mas, do ponto de vista da execução, penso que tem.

O que te leva a chegar ao conceito de um figurino?

Em primeiro lugar a ideia de quem dirige, depois a minha interpretação e por último a adaptação ao actor.

Ao longo dos anos acumulam-se memórias de momentos felizes ou difíceis, uns que se apagam, outros que nunca se vão esquecer. Poderias contar algum desses momentos particulares que se inserem na tua história?

Lembro-me de uma zanga com uma cabeleireira, estávamos a filmar *O Judeu*. Havia uma personagem que era pobre, interpretada pela Fernandinha Torres, que vestia uma camisa de noite simples em linho, mas, como usava um postiço, a cabeleireira entendia que ela tinha de usar uma fita larga na cabeça, com um grande laçarote de cetim. Então, cheguei lá, arranquei o laçarote e disse que não deixava. Isto deu uma grande crise, porque a cabeleireira era espanhola e, portanto, mais importante que nós portugueses (ela até tinha um *cachet* mais alto do que o meu, por ser espanhola)! Depois, resolvi queimar a fita para que a produção não me obrigasse a usá-la e, como não havia mais fitas em Óbidos, ela tirou o postiço, não deixou filmar, o filme parou e o responsável da produção andou atrás de mim para me bater!... Muitas vezes, os cabeleireiros acham que o que põem na cabeça é trabalho deles e não dos figurinistas, mas não é assim.

Onde vais buscar renovação, aprendizagem, para não estagnares no teu processo criativo?

É preciso sair daqui para ver coisas com outra dimensão, porque senão fica tudo muito pequenino.

Já sentiste alguma vez que as tuas ideias pudessem ser traídas por uma má execução ou por qualquer outra adversidade?

Não.

Tendo uma profissão em que se lida com várias pessoas, que espaço têm para ti os afectos?

Um espaço muito grande – são muito importantes!

Sentes que há vários tipos de comportamento dos intérpretes em relação aos teus figurinos?

Em relação à estética uns gostam, outros não. Em relação ao objecto material do próprio figurino depende da pessoa, mas, cada vez mais, hoje em dia, os intérpretes se mostram descuidados, e, embora não sejam só os mais novos, era bom que aprendessem a cuidar das roupas.

Se tivesses de aconselhar duas ou três coisas a alguém que estivesse a querer começar nesta profissão, o que é que lhe dirias?

Perguntar-lhe-ia se estava disposta a fazer sacrifícios, que o trabalho é pesado e que fazer figurinos não é só fazer bonecos.

Consegues sentir diferenças entre os figurinos de um estilista e os de um figurinista?

A diferença começa logo na escola, porque quando nós andamos a aprender figurinos estudamos dramaturgia, temos de aprender a recriar. Eles não têm de saber nada disso e, portanto, não estão preparados para tal.

Numa peça realista e contemporânea, os actores quase que poderiam, por vezes, estar vestidos com a sua roupa, mas tu sabes que há uma diferença nesse “quase”. Qual é, então, essa diferença?

Quando os actores dizem que gostavam mais de ir desta ou daquela maneira, eu costumo dizer-lhes que não estão a representar os papéis das suas vidas, mas a de outra personagem e que, por isso, a roupa pertence à personagem e não a eles. Mesmo quando se trata de figurinos actuais há sempre qualquer elemento que dá o sentir da personagem e que a ajuda a saltar cá para fora.

O que pode ser para ti mais estimulante: gostar do resultado final, ter tido prazer no trabalho, receber um elogio ou uma boa crítica ou continuar a ser convidada para trabalhar?

Se nos continuam a convidar para trabalhar é porque gostam do nosso trabalho. É bom receber um elogio, mas, para mim, também é muito bom sentir-me satisfeita com o trabalho.

Achas que existe uma certa hierarquia no posicionamento do figurinista na ficha artística de um espectáculo e no modo como é remunerado ou valorizado pela crítica?

Acho que sim, embora pessoalmente não me possa queixar muito. Em cinema, já tive o meu nome escrito no genérico do princípio, o que em Portugal é raro. Em teatro, o figurinista aparece sempre depois do cenógrafo.

Que sentimentos tens ao ver certas peças do teu ou de outros guarda-roupas?

Há peças que eu criei com tanto trabalho e empenhamento que me custa bastante vê-las sair. Tenho receio do que lhes possa acontecer e, por isso, guardo-as para voltar a usá-las noutros trabalhos, sobretudo fatos de época, até porque há muitos actores que não sabem usá-los. Aqui está outra coisa que devia ser ensinada, pois ainda aparecem actores que não sabem fazer o nó da gravata ou não sabem andar de saltos.

María Gonzaga, figurinos de *Galileo*, 2006.





Encenadores e Actores





O que te leva a trabalhar com um figurinista: confiança no seu trabalho, cumplicidade, tipo de linguagem, a capacidade de se adaptar ou de surpreender? Que factores são os da tua escolha?

Para mim essa questão não se tem posto porque trabalho com uma pessoa, a Cristina Reis, e de uma maneira tal que já quase que não se distingue quem é que é autor de quê. Apesar de, evidentemente, os campos serem separados e eu me encarregar da direcção dos actores e da encenação, ela dos cenários e dos figurinos, é como se ambos fôssemos autores do espectáculo ao mesmo tempo. Não me passa pela cabeça ir à procura de outro figurinista se puder trabalhar com ela. Mas, pondo a pergunta teoricamente, tenho a impressão de que haveria dois tipos de critérios. O critério mais importante seria o menos técnico, seria o de sentir que me podia entender com o figurinista na compreensão da própria obra a encenar, ou seja, se a visão do trabalho dos actores era parecida, se a sensibilidade em relação à peça poderia ser parecida, se teríamos uma mesma maneira de ver o teatro. Ora isso só se mede conhecendo as pessoas, portanto, ser-me-ia muito difícil trabalhar com um figurinista que não conhecesse.

Evidentemente que isso também se sente pela maneira como tivesse vestido os actores noutros espectáculos que eu tivesse visto e se me tivessem tocado ou não. Mas também acho que poderia depender muito da própria obra em questão. Quer dizer, se se tratasse de um texto de Heiner Müller ou de uma peça de Tchekov, se calhar não teria a mesma vontade de trabalhar com a mesma pessoa, no caso de não existir esta sintonia de gosto, porque, apesar de tudo, sugeriria um trabalho diferente.

Se estivesse na minha cabeça fazer um espectáculo em que a reconstituição histórica fosse muito importante, poderia perfeitamente ir ter com um figurinista que fosse especialista de determinada época, mas, se se tratasse de um trabalho mais poético, numa criação artística mais elaborada, no sentido da própria criação dos figurinos ser um trabalho de recriação artística e menos técnico, aí, provavelmente, já iria buscar outra pessoa.

Que espaço de liberdade achas que dás ao teu trabalho?

À Cristina dou total liberdade, porque existe o tal entendimento de que já falei. Muitas vezes na minha cabeça existe uma imagem muito vaga do tipo de roupa, por exemplo, se será com muitas cores ou cores parecidas, se com volume muito amplo ou, pelo contrário, com linhas esguias, ou, ainda, indicações de outro tipo mais psicológicas, por exemplo, se este personagem é trapalhão ou muito elegante, coisas assim deste género.

Portanto, posso dizer que a minha tendência seria a de não limitar, a não ser desta maneira, para depois começar uma discussão absolutamente concreta, na qual, perante uma resposta a indicações tão vagas, como as que exemplifiquei, viria a crítica e a discussão caso a caso e, assim, até muito ao pormenor. Por exemplo, perante a escolha de um tecido, haveria de considerar se gostava ou não, se seria muito rijo ou não, muito claro ou muito escuro, porque, chegado a esse ponto, a minha tendência é a de discutir tudo, absolutamente tudo, e depois, também, a de estar presente nas

provas do guarda-roupa e a dar opinião do tipo – se deve ser mais ou menos justo, se os ombros devem ser mais largos, se devem ter mais ou menos botões, etc.

Penso que, com qualquer que fosse o figurinista, ser-me-ia difícil não fazer o trabalho desta maneira.

Portanto, posso dizer que haveria uma liberdade inicial bastante grande, um ponto de acordo sobre o tom das coisas em linhas muito gerais, mas, depois, perante as respostas, haveria uma necessidade e um gosto de acompanhar passo a passo todas as soluções, não só porque eu próprio comecei por fazer figurinos para os meus espectáculos e para os do Jorge Silva Melo, mas, também, porque me interessa muito essa parte do espectáculo.

Não é nada indiferente a maneira como a pessoa vai vestida, é mesmo essencial. Sendo actor, também é muito importante para mim.

Sei que é muito importante para os actores a maneira como vão vestidos, porque isso faz parte da criação da sua própria personagem, da maneira como eles se podem mexer em cena – é parte integrante do seu trabalho.

De certa maneira já respondeste, mas a pergunta a seguir era se é importante assistires às provas ou se preferias ver o trabalho pronto?

É claro que agora assisto muito menos do que há alguns anos, porque trabalho com a Cristina, porque confio muito nela e porque ela própria também já sabe muito bem de que é que eu posso gostar ou não. Por outro lado, também já aprendi a seleccionar as provas mais importantes e que não são as finais, são geralmente as do princípio, às vezes ainda sem os tecidos verdadeiros, apenas em pano-cru. Aí, já se tem a sensação do que será aquela pessoa vestida com aquele fato; e, também, porque na maneira de trabalhar da Cristina há muita coisa que não se decide no papel, mas sim com o corpo dos actores. Portanto, o estar nas primeiras provas é muito importante para mim, para a ajudar a tomar decisões.

A Cristina tem um processo de trabalho a que já me habituei e de que gosto muito, em que às vezes o próprio feitio do fato é decidido em função do tecido que se encontra. Eu já sei que, em Portugal, é muito difícil e, se calhar, noutras países também é, idealizar um tecido e depois encontrá-lo. Por vezes, é mais fácil a partir do que existe nas lojas chegar à ideia do figurino. Na Cornucópia, estamos habituados a construir e não a encomendar o figurino, por isso não é necessário ter o desenho completamente acabado para depois o encomendar a outras pessoas. No nosso caso, o processo de concepção do figurino e o da sua execução podem funcionar a par.

Em Espanha tivemos a experiência oposta. A Companhia para que estivemos a trabalhar não faz os figurinos, encomenda-os a um grande armazém que os faz também para a ópera e para o cinema. Para nós, foi um processo muito mais difícil. Apesar de disporem de muitos mais tecidos e de bastantes técnicos com qualidade, há uma despersonalização, uma profissionalização no mau sentido, que a mim me desgosta.

Há figurinistas nacionais ou estrangeiros que possam ser para ti uma referência?

Não te sei dizer os nomes dos figurinistas, mas há um que conheci pessoalmente, que é o Patrice Cauchetier, que, para mim, é uma referência como grande técnico de reconstituição histórica, sobretudo de fatos do séc. XVII. Ele sabe fazer isso muito bem, sabe as medidas certas das camisas, como eram feitas, o peso que os tecidos deviam ter, como eram forrados, que tipo de guarnições teriam, etc., e, perante a nossa falta de conhecimentos e formação nessa área da fabricação de fatos, quer estejamos a falar de figurinistas ou de costureiros, não posso deixar de sentir uma espécie de inveja.

Penso nisso, às vezes, como um tipo de coisa que não se pode fazer e que está praticamente riscada da minha cabeça, como possibilidade de solução artística, porque sei que

não há possibilidade de execução fácil desse género.

Há também outro tipo de coisas que quase se apagaram da minha cabeça poder fazer, mas aí não te posso indicar nomes de figurinistas. Falo daqueles guarda-roupas em espectáculos de outros países, em que temos a sensação de que os fatos são verdadeiros e de que estão usados. É um lado de guarda-roupa realista, com roupa estragada, coçada, fatos que não são bem do tamanho do actor que está lá dentro, como se a personagem usasse um fato mais largo do que ele ou tivesse crescido ou encolhido o fato, coisas deste género que acho tão difícil nós fazermos.

Isto levou-nos, a mim e à Cristina, a banir esses filões de criatividade e a pensar que coisas dessas não podíamos fazer, que tínhamos de procurar por outro lado, o do artifício e de coisas que podem ser também bonitas, mas que são de cariz mais fantasioso, mais de criação imaginosa, porque o facto de não poder existir um guarda-roupa verdadeiramente realista impede a criatividade num outro sentido.

Quando não gostas de um figurino, demonstras isso à frente de um intérprete ou falas em privado?

Justamente porque trabalho com a Cristina, raras vezes me tem acontecido não gostar de um figurino, mas posso achar que nos enganámos e, normalmente, quando isso acontece, falamos com o próprio actor, dizemos-lhe que não gostamos, pedimos desculpa pelo facto de o sujeitar a mais provas, mas que temos de ir para outra solução. Nestes casos, o problema não é só um problema de relação com o actor, é um problema de resultado final, se não gostar do figurino não vou obrigar o actor a vesti-lo, portanto, tentarei modificá-lo.

Quando os intérpretes vestem os figurinos pela primeira vez, que tipo de perturbação sentes no ensaio?

Sinto que a concentração muda, porque o actor deixa de estar como nos ensaios anteriores, a imaginar que está vestido com o fato da sua imaginação, a funcionar relativamente à sua concentração.

Os actores têm de lutar com um objecto novo, concreto, têm um peso diferente daquele que tinham, o que os obriga a mexerem-se de outra maneira, e, portanto, o ensaio é logo pior, mas daí a dois dias já se habituaram – a não ser que exista algum caso de embirração fatal com algum fato, o que não tem acontecido assim tantas vezes, e que levaria à necessidade de tentar substituí-lo ou mudar qualquer coisa. Mas o dia de vestir é um dia perdido e, por isso, acho que é muito importante que esse dia não seja muito perto da estreia.

Tento lutar sempre contra as dificuldades normais que existem nos atrasos dos fatos, tento que estejam prontos cedo, mas não demasiado cedo. Eu não teria como objectivo que os actores vestissem um mês antes da estreia, porque acho que não é bom. Acho importante o trabalho de imaginação, que os actores se imaginem e desejem ter um fato, acho que faz parte do processo de trabalho. E o ter mesmo o fato vem culminar esse processo, que é sobretudo um trabalho da imaginação. Se este trabalho não tiver existido, não sei se o resultado será tão interessante, quero dizer, se os actores já se habituaram demasiado ao fato, é como se ele já não existisse.

Penso que há um gosto de utilizar o fato que completa o trabalho que foi feito só em abstracto com a imaginação de cada actor.

Na Cornucópia, temos sempre necessidade de fazer ensaios já com o público e de fazer a iluminação já com os actores vestidos, porque acho que é muito importante e é por isso que eles se vestem normalmente entre 10 a 15 dias antes da estreia.

Já notaste que a apropriação de um figurino por parte de um intérprete se pode fazer de maneiras diversas?

Conforme os intérpretes. Há actores para quem isso tem mais importância, até se costuma dizer que sabem vestir e vestem muito bem, e outros que não notam sequer que fato têm. Mas isso depende da sensibilidade de cada actor, o que não quer necessariamente dizer que uns são bons e outros maus.

Acho é que há actores com um tipo de imaginação muito concreta, que quase se vêem a si próprios de fora, e outros para quem isso tem menos importância e para quem é a carga emotiva da personagem que é fundamental, independentemente do que têm vestido. Essa diferença faz parte da graça.

Existem na tua memória de espectador imagens de intérpretes cuja roupa se tenha colado de tal maneira à pele que se tornaram inesquecíveis?

Quando me lembro de interpretações lembro-me delas com o fato, portanto, a imagem que tenho é sempre da pessoa vestida com o fato. Faz parte da interpretação a sintonia entre o fato e a própria interpretação.

O que não suportas, de todo, ver no guarda-roupa de um espectáculo?

O que não suporto, de todo, é sentir que é um guarda-roupa que não joga com a peça ou com o próprio sentido do espectáculo.

Também não suporto quando é desadequado para o corpo das pessoas. Como espectador sinto vergonha quando o actor está mal vestido. Para mim é extremamente incómodo e sinto-o como humilhante para o trabalho do actor – é uma falta de respeito pelo seu trabalho.

Também posso sentir que é um guarda-roupa completamente estúpido para aquela peça, mas aí é mais raro saber distinguir se é o guarda-roupa, se é a própria cenografia ou mesmo a encenação.

Para ti, em relação à imagem de um espectáculo, a cenografia, os figurinos e a luz são de um trio equitativo ou estabeleces a hierarquia que, normalmente, vem na ficha artística?

Tudo o que seja hierarquias, no que respeita ao teatro, não faz para mim qualquer sentido, e tento que, nas próprias relações de trabalho, exista a anulação do sentido da hierarquia; por exemplo, este é mais importante e aquele menos, etc.; quer se trate de actores ou dos diferentes sectores de actividade.

Por minha vontade, o meu ideal seria estarmos num projecto em que as pessoas ganhassem todas a mesma coisa. Claro que, na sociedade em que vivemos e com os hábitos de trabalho que temos, isso não é possível. Mas o que me parece é que, conforme os projectos, pode ser mais importante isto ou aquilo ou aquele outro, dependendo completamente dos projectos.

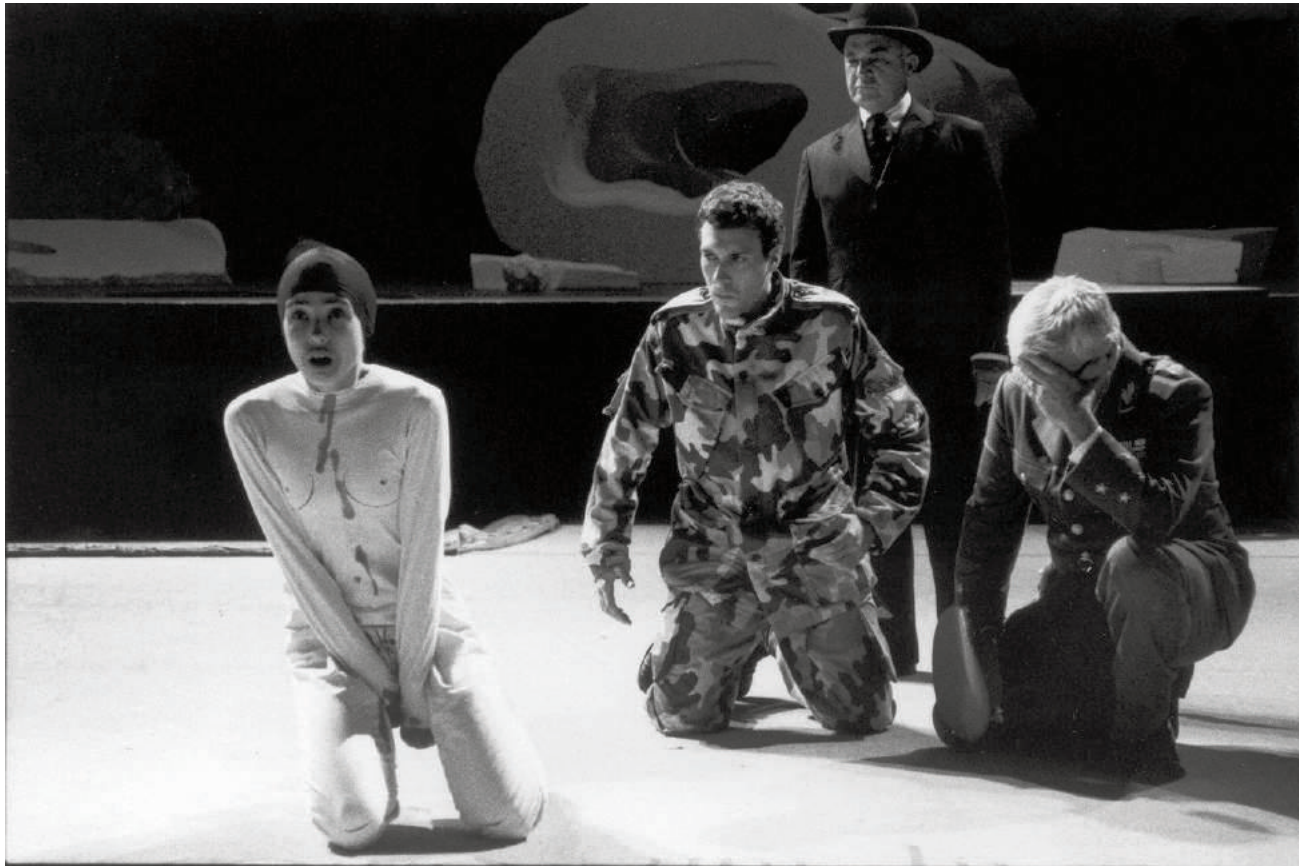
Há espectáculos em que o cenário é fundamental e quase se torna mais importante que qualquer direcção de actor, outro poderá haver em que os figurinos são a base essencial.

Portanto, essa arrumação clássica de pôr primeiro o encenador, depois o cenógrafo, o figurinista e depois por aí adiante, parece-me sempre que não transmite a própria realidade. Mas, o que apesar de tudo poderíamos distinguir era entre trabalhos de criação artística e trabalhos mais técnicos. Entendo que é mais importante para a criação do espectáculo o trabalho do figurinista do que, não digo o trabalho da mestra costureira, mas o das costureiras, e acho que é mais importante o trabalho da concepção do que o trabalho de construção do cenário.

Já alguma vez sentiste que a justeza de um figurino veio dar mais clareza ao teu trabalho ou, pelo contrário, o prejudicou?

Lembro-me de uma peça em que isso era absolutamente evidente, um espectáculo não feito por mim, que era *O Pai*, de Strindberg, em que tínhamos decidido que todos os fatos deviam ser em tons neutros, mas que o da Laura, interpretada pela Manuela de Freitas, devia ser de um vermelho chocante, absolutamente espampanante, em contraste com os outros. Assim, este fato elaboradíssimo e de uma seda muito forte, também contribuía dramaturgicamente para que a personagem dela fosse a personagem gritante, dentro do espectáculo. Isto é uma coisa simples, mas fundamental para a concepção do espectáculo, o ter existido um fato daquele tipo para aquela personagem. É um exemplo e muitas coisas podem acontecer do mesmo género.

Mais recentemente, na *Anatomia de Tito*, de Heiner Müller, a Lavínia, interpretada por Rita Durão, usava uma espécie de macaco em algodão, em que as feridas e o sangue da cena sexual e de violência, a que ela tinha sido submetida, eram pintadas artificialmente, e era muito importante como dado para a própria concepção da encenação.



Cristina Reis, figurinos de *A Anatomia de Tito*, 2004; e *Pai*, 1986.

Já alguma vez te apeteceu que os intérpretes fossem para o palco com a sua roupa de ensaio?

Muitas e muitas vezes me senti triste por vê-los passar à roupa do espectáculo, por sentir que havia uma sensação de vida nos fatos que usavam e que, de repente, ficava encartada, *figé*, com os fatos construídos de propósito para isso.

Às vezes, eu e a Cristina comentávamos que era melhor com os fatos de ensaio, mas, depois, dei sempre o salto, habituando-me e gostando de os ver com os fatos vestidos.

Acontece-me, também, uma outra coisa muito engraçada, que diz respeito ao guarda-roupa, mas enquanto actor. Às vezes, quando interpreto papéis muito difíceis ou vitais para mim ou quando me envolvem muito pessoalmente, tenho um sonho, sonho mesmo, que estou a representar o papel sem fato, completamente despido e de me nascer o desejo de ser capaz de me pôr em frente do público e interpretar o papel sem fato nenhum. Interpreto isto como o chegar a um ponto na interpretação, em que o tipo de interiorização, feito durante o trabalho de concepção do espectáculo, vai tão longe, e a vontade de expor-me é tão grande, que não é preciso uma segunda pele. Ora, isto diz alguma coisa sobre a responsabilidade dos figurinistas! Quer dizer que, se um actor é capaz de pensar uma coisa destas, revela alguma coisa sobre a estranheza que lhe pode causar ter um fato que não está de acordo consigo ou com a sua interpretação.

Pedia-te duas ou três coisas que achasses desejável dizer a quem queira vir a ser figurinista.

É começar por assistir a muitos ensaios e a processos de criação de espectáculos.

Acho que ser figurinista não é a mesma coisa de fazer desenhos de moda, portanto, tem que se perceber que o figurinista também tem um trabalho dramaturgico. Tem que ver com a compreensão das peças e do próprio trabalho de actor, de como os fatos transformam, podem transformar ou condicionar o movimento do actor, ajudar a sua interpretação ou não.

É importante que se meta dentro do teatro e que não fique alheio, sobretudo para aprender a humildade que é exigida a um trabalho desse género. Tem de perceber como é fundamental não querer brilhar, mas ajudar outras pessoas a brilhar. A arte para o figurinista, mais do que ostentar uma criação que pode ter tendência a ser individual e egoísta, traduz-se na sua capacidade de ajudar outras pessoas a trabalhar.

Como poderás definir um bom figurino?

Como sempre, no teatro as coisas têm diferentes funções e diferentes valores, conforme o projecto para que são criadas e um figurino pode ser uma coisa, num espectáculo e noutro pode ser uma coisa diferente. Num espectáculo pode ser um elemento mais na criação de uma atmosfera, noutro pode ser um elemento significativo e poético em si próprio, ainda pode ser só um elemento que completa a representação de um actor.

Há diferentes funções que um figurino pode ter e diz respeito à participação do figurinista no trabalho de concepção do espectáculo entender qual é a função que lhe é pedida. Fazer figurinos para diferentes obras e diferentes encenadores não é sempre o mesmo trabalho e isso pode ser particularmente interessante pela inteligência e sensibilidade que lhe é pedida.

Como também és actor, gostava ainda de te perguntar se, nessa situação, alguma vez sentiste que o figurino pode ter ajudado na construção do teu trabalho ou, pelo contrário, te prejudicou?

Posso dar-te um exemplo, onde estou ainda mais à vontade, porque não se tratava de figurinos da Cristina. Foi já há muitos anos, eu fazia de *Conde de Trava*, no filme *O Bobo*, e foi absolutamente indispensável e fundamental a enorme capa que o Jasmim me deu. Foi baseado nela que fiz tudo, foi um objecto importantíssimo.

Outro caso fundamental, e que também não tem a ver com a Cristina, seria, por exemplo, o figurino que a Christine Laurent inventou para o Miguel Ângelo nos *Diálogos de Roma*. Era difícilimo para mim, não tanto pensar na personalidade de Miguel Ângelo, mas como dar corpo a essa personalidade. Ela ao dar-me um figurino todo branco, particularmente elegante, com capacidade de muito movimento na II parte, em contraste com a I parte, em que me pôs barrigudo, tronco nu, com um pano enrolado à cintura, ajudou-me muito a construir uma espécie de dicotomia, que estaria contida na própria personagem.

Sentes o figurino como “uma segunda pele”?

Sinto que é fundamental sentir-me de acordo com essa segunda pele. Isso acontece de uma forma natural nos espectáculos da Cristina, porque nós acabamos por estar sempre de acordo, ela conhece-me muito bem e acho que ela me sabe vestir muito bem. No cinema, nem sempre acontece, e, quando é assim, sinto-me desconfortável. Por exemplo, o José Álvaro de Moraes sabia como fazer as pessoas sentirem-se bem na sua pele, porque dava muita atenção a isso e nunca me senti tão bem vestido como no *Peixe-Lua*. Eram fatos de imensa qualidade e tudo me dava uma sensação de bem-estar, que era importante para a própria personagem. Também admito que um certo mal-estar dentro do figurino possa ser muito útil de outra maneira. Muitas vezes me aconteceu isso, nos filmes do Manuel de Oliveira, mas esse desconforto jogou a favor do resultado final porque funcionava como uma restrição até do próprio movimento, um desajuste que acabava por produzir uma sensação de alguma coisa de artificial, o que era um dado procurado pelo próprio realizador.

Tens consciência, por ti ou por colegas que tenhas observado, de que muitas das inseguranças do actor se projectam, por vezes, no que ele vai vestir?

Muitas vezes os actores, que têm corpos problemáticos e que se sentem inseguros por isso mesmo, acham que os fatos lhes assentam mal. Por exemplo, a cantora de ópera que fazia de *Medeia* não era particularmente elegante. Fizemos-lhe fatos largos e ela queria à viva força que o fato fosse justo ao corpo, provavelmente por uma questão de insegurança e por se sentir demasiado gorda. Isso impedia-a de notar que, com um fato largo, uma pessoa fica normalmente menos gorda, e a luta foi enorme, mas não cheguei a levar a mal essa questão, porque a interpretei como um sinal de insegurança.



Christine Laurent, figurinos de *Diálogos Sobre a Pintura na Cidade de Roma*, 1994.

Há uma frase a que, às vezes, os actores recorrem quando não gostam do figurino: – não é por mim, é pela personagem! Onde acaba a personalidade e o gosto pessoal do intérprete e começa a personagem que é sua criação (mas não só)?

Pode acontecer que a imaginação do actor não coincida com a do figurinista. Há actores que imaginam muito o próprio figurino, na maneira de conceber a personagem, e, depois, quando confrontados com o objecto que lhes é apresentado, sentem-se mal porque as coisas não coincidem e têm dificuldade em aceitar. Isto não é um problema de se acharem bem ou mal vestidos, não é uma questão de vaidade pessoal, é um problema de desacordo entre a sua própria imaginação e a do figurinista ou a do encenador.

Creio que isto se evita se o trabalho de construção da personagem, ao longo dos ensaios, também for um trabalho com referência a imagens concretas de guarda-roupa, de maneira de vestir, por exemplo, em relação ao estatuto social da personagem ou em relação ao tipo de cabelo que tem, à maneira de andar, que género de sapatos é que podia ter. Acho que tudo isso pode ser conversado durante os ensaios e que o figurinista tem por obrigação, nessas conversas, perceber o tipo de imaginação que o actor tem, para que se chegue a um resultado que seja um compromisso entre as ideias de ambos.

Penso que esta é uma parte importante do trabalho do figurinista, sentir qual o corpo que o actor inventou para a sua personagem, que tipo de fato tem na sua cabeça, de maneira a não o chocar completamente com a construção de um outro fato. É claro que isto é mais fácil num processo de criação de figurinos que funciona ao mesmo tempo que a criação do próprio espectáculo.

Nas condições de produção que normalmente se encontram, acontece, com frequência, que o trabalho de desenho dos figurinos tem de ir à frente do próprio ensaio, e também, muitas vezes, o fato é apresentado ao actor muito cedo, o que, do meu ponto de vista,

é mau porque o limita na imaginação. Através de uma peça importante, como são os sapatos, podemos exemplificar os desacordos a níveis de entendimento. O figurinista pensa nos sapatos de acordo com a própria personagem, enquanto que o actor, se calhar, só quer saber se são confortáveis, se fica mais baixo ou mais alto. Aí, acho que é o actor que está errado, porque ele tem de trabalhar em função da imaginação que a própria obra lhe pede, embora se compreenda que o facto de serem confortáveis e de a pessoa se sentir bem é fundamental também. Nestas situações, há um trabalho de diplomacia, de cuidado pessoal do figurinista com a pessoa do próprio actor, que acho indispensável que exista, e não só entre figurinista e actor, mas em todas as funções do teatro.

O teatro é uma arte de viver em conjunto e é muito importante as pessoas conhecerem-se e gostarem de se conhecer, portanto, esse trabalho de aprender a dar-se com os outros também faz parte integrante e fundamental do teatro.

Lembras-te de algum caso flagrante em que tenhas considerado o figurino de um colega teu um perfeito disparate, prejudicando-o a ele ou ao espectáculo?

Estou a lembrar-me de um caso em *Berenice* com figurinos do então director do Teatro Nacional. Acho impossível que aqueles actores conseguissem representar, metidos naqueles fatos tão formalistas, com uma imagem tão forte e tão desenhada, que qualquer sensação de pele ou de carne por baixo deles desaparecia.

Tratava-se de uma obra em que, justamente a tensão entre uma forma de discurso, regras de comportamento e a própria pele, alma e corpo das personagens, era muito importante. Portanto, impedir que a vibração do corpo se sentisse dentro daqueles fatos creio que anulava completamente o sentido da própria obra, uma obra sobre a paixão, que é uma coisa física. Não quero com isto dizer que os fatos devessem ser à flor da pele, podiam

ser muito rígidos, mas, aí, sentir-se-ia, provavelmente, o que era a tensão de um corpo apertado num fato rígido e a luta do corpo contra o próprio fato, o que poderia ser muito interessante. Mas não é esse o caso, o que se tratava era de uma imagem construída por um guarda-roupa que anulava o corpo.

A propósito disto, gostaria de dizer que, a não ser em casos muito específicos, custa-me sempre muito a aceitar que o figurinista não seja o mesmo que o cenógrafo. Porque acho que na construção final do espectáculo, o cenógrafo e os fatos formam um conjunto e, portanto, tenho dificuldade em pensar que dentro de um cenário imaginado por uma pessoa se vão pôr uns fatos de uma outra pessoa, a não ser que se pretenda mesmo o efeito de uma diferença de sensibilidades, uma diferença de desenho entre as duas coisas.

Claro que ser figurinista é um trabalho específico. Em Portugal há muitas pessoas que fazem as duas coisas, mas noutros países não tanto. Então no caso de serem duas pessoas diferentes a fazer, nem me passa pela cabeça que não seja um trabalho conjunto entre o cenógrafo e o figurinista, porque considero muito difícil imaginar em abstracto, quanto mais não seja por razões tão simples como seja o jogo de cores. Para mim, o ideal é ser a mesma pessoa, porque também a construção de um espaço, vendo agora do ponto de vista do cenógrafo, conta com esse espaço preenchido por figuras que ele imagina vestidas com fatos. São figuras com guarda-roupa e, portanto, pode haver erros muito graves na própria construção do cenário, se estiver a pensar num determinado tipo de figuras e, depois, o figurinista fizer uns fatos que não funcionam como complementares do espaço que foi criado. Há outro aspecto que acho importante para o figurinista, que é o do pormenor, a qualidade dos botões, dos fechos, a matéria dos tecidos, a maneira como as coisas estão cosidas, como são feitas as bainhas, coisas que, em princípio, são já da responsabilidade das costureiras, mas que

eu acho que o figurinista deveria verificar até ao fim.

Todos os detalhes são importantes no resultado final. Muitos figurinistas esquecem-se porque acham que fazendo o desenho no papel as coisas lhes saem certas. O figurinista deve entender de corte de fatos e por isso aceitar, ou não, a maneira como a costureira lhe vai cortar o fato, como é que vai resolver o desenho, porque isso pode provocar um efeito completamente diferente. Nunca deve pensar que o fato vai ser visto de longe, deve pensar sempre que vai ser visto de perto, mesmo que depois seja visto de longe, porque a qualidade do trabalho sente-se sempre, independentemente da distância. Por exemplo, em Espanha, tivemos muita dificuldade com o guarda-roupa mais profissional ou mais industrial, de lhes fazer ver esse ponto de vista, relativo à importância dos detalhes – de como é diferente ser uma fita de seda ou ser uma fita de nastro pintada da mesma cor, ou os botões serem de osso ou de plástico, porque há uma espécie de rotina do tipo de teatro mais grosseiro em que isso não tem importância e há até uma espécie de cumplicidade por parte do público com isso. As pessoas estão convencidas de que o público não nota e é verdade que muitas vezes não nota, mas o nosso desejo devia ser que notasse e, portanto, deveria haver uma vontade de educar o público, numa maneira de olhar cada vez mais detalhada, cada vez mais exigente, e não a de aproveitar a falta de vista, a cegueira do público para fazer certas coisas...



Já alguma vez sentiste que um figurino te ajudou no teu trabalho ou, pelo contrário, te prejudicou?

Já senti as duas coisas, mas há ainda uma terceira que é a de perceber, enquanto ainda é possível remediar, que há alterações que têm de ser feitas nos figurinos, porque eles estão a prejudicar.

Em cinema, o figurino da Carla, no filme *Noite Escura*, do João Canijo, foi uma proposta discutida a duas com a Maria José Branco, que foi quem fez o figurino. Eu já estava a trabalhar na construção da personagem, quando ela me perguntou se eu tinha alguma ideia, não necessariamente para o figurino, mas de sensações que o figurino me pudesse provocar. Expliquei-lhe que estava a trabalhar como se a personagem estivesse dentro de uma armadura e que sentia alguma necessidade de ter uma saia travada e uma parte de cima que eu sentisse como uma armadura, um corpete, ou, então, qualquer coisa que não fosse em tecidos moles, nem flexíveis, nem doces, mas duros, e que, de certa forma, me espartilhassem de alto a baixo. Por isso, ela tinha um aparelho fixo nos dentes que fazia uma espécie de mordaça, umas botas elásticas de cano alto com tacão largo e grosso, que apertavam bastante a perna e davam um andar de armadura andante e não dengoso, ao contrário do que seria se o tacão fosse fino; a saia era bastante travada e a parte de cima tinha uma espécie de colete com uns cordões que davam essa sensação mais espartilhada. O cabelo, escolhemos mantê-lo apanhado e, seguindo esse raciocínio

de prisão, era escuro, com um grande rabo-de-cavalo que, conforme ela se vai descompondo no final do filme, vai perdendo a armadura.

Toda ela é fortificada, tanto assim que, inicialmente, ela parece má, desagradável, inumana, mas vai-se percebendo que aquilo são tudo defesas que se vão desfazendo e uma delas é o cabelo que se solta e fica desgrenhado.

Neste caso, o realizador deixou muita margem para o figurinista e o actor se encontrarem e, assim, o figurino pôde ser um prolongamento da construção da personagem.

Por exemplo, no filme *Quaresma*, o que se passou não foi da responsabilidade da figurinista. Há situações, em cinema, em que as coisas, infelizmente, são feitas em cima da hora e com muito poucos meios, e, às vezes, os realizadores também são vagos. Havia uma necessidade estética, por parte do José Álvaro Morais, na escolha da cor para a personagem que eu fazia e que era a *Ana*. A cor era nos vermelhos e era uma coisa contemporânea, que se passava nos dias de hoje, por isso, optou-se por comprar vestidos, todos eles de Verão, porque, embora o filme se passasse no Inverno, esta personagem não sentia o frio. A personagem divide-se em duas partes, uma primeira de euforia e a segunda na depressão, e todo o filme era cheio de metáforas relacionadas com o clima e com a roupa. A *Ana* era uma personagem atraída pelo vento, pelo ar, pelo aéreo, mas ela era muito terrena, e esta dialéctica não foi encontrada no guarda-roupa dela. Foi pena, porque tive de me abstrair do guarda-roupa, e, como efeito final, é muito contraditório. Se calhar, isso é interessante, mas para mim, durante o processo, obrigou-me a abstrair do guarda-roupa.

Eu não sou uma pessoa que discute o guarda-roupa, gosto de me adaptar àquilo que me dão. Em teatro, também tive a experiência da *Berenice*, com o António Lagarto. Tinha um vestido lindíssimo, do qual tirei

muito partido em cena, mas que tinha um espartilho por baixo e o vestido já de si era muito espartilhado. Acontece que o texto de Racine é muito extenso, em verso alexandrino, com grandes tiradas e sempre em grandes descargas emotivas. A opção da encenação foi a de trabalhar precisamente a emoção, a viagem emotiva da *Berenice*, por contraponto ao gelo de Roma, que estava mais ou menos encarnado na personagem de *Tito*, representada por João Grosso e pelo cenário, etc. Era como se toda a arquitectura da peça, da encenação e das outras interpretações fossem paredes, contra as quais a *Berenice* combatia emotivamente, ao longo da peça. Chegámos à conclusão de que o corpete era pura e simplesmente impraticável, porque eu não conseguia respirar, porque exigia um tamanho esforço de respiração e de choro que o corpete impedia-me de fazer essa ventilação, e antes da estreia desmaiei e senti-me mal num desses ensaios gerais e o António Lagarto prontificou-se logo a que se dispensasse.

Sentes mesmo que o figurino é “uma segunda pele”?

Eu acho que todas as pessoas constroem uma máscara, são as suas máscaras de sobrevivência, restos dos seus tempos de répteis, que começa pela voz, que se constrói desde os primeiros tempos de vida, seja lá para que sentido for, mesmo que, aparentemente, pareça uma voz frágil, desconstruída e exposta, isso também pode ser uma construção. Seguindo este pensamento, acho que a linguagem corporal não é só mimetismo, herança dos pais, nem do meio social onde se cresce, é também uma máscara, assim como os estilos de guarda-roupa, de cortes de cabelo, maquilhagem, etc., e até a própria máscara facial. Com o tempo, com a idade e a personalidade, que nós vamos desenvolvendo enquanto seres humanos, vai-se revelando a nossa máscara. Por exemplo, as pessoas que têm muita necessidade de sorrir permanentemente dá para reparar que criam rugas de expressão, assim como

aquelas muito tensas na boca, na testa, etc., essas coisas vão-se revelando ao longo dos anos e penso que, para o actor, é interessante reproduzir isso na construção da personagem.

Normalmente, numa peça ou num filme, o que se conta tem a ver com um determinado momento da vida da personagem, em que ela vai, ou não, sofrer uma mudança. Portanto, imaginar o passado da personagem e o seu contributo para a construção da máscara, que terá no momento da história, é uma tarefa que inclui tudo: cabelo, maquilhagem, expressão facial, linguagem corporal, tensões, ritmo de respiração (onde é que o ar passa e onde é que o ar não passa no corpo), o ritmo de raciocínio, a forma da articulação do pensamento e, por fim, a voz. É claro que isto é tudo de uma forma ideal, mas todos nós temos limitações e há coisas que não se conseguem mudar. O mais fácil, apesar de tudo, é o figurino, o cabelo e a maquilhagem.

Conheceres de antemão o trabalho do figurinista pode inspirar-te confiança?

Sim! Claro que há figurinistas cujo trabalho eu conheço e que me pode dar maior entusiasmo nessa partilha da construção, mas não me lembro de alguma vez ter começado esse trabalho com desconfiança, mesmo não conhecendo. Parto sempre do princípio de que, se as pessoas estão a fazer aquele trabalho, é porque sabem o que estão a fazer.

Penso que estamos a falar de figurinistas, pessoas que sabem o que é a construção de uma personagem e que têm respeito por isso, que sabem o que é trabalhar para um espectáculo e para um resultado. Já com os estilistas convidados tenho alguma desconfiança, porque, de facto, não é a mesma coisa. Esse salto do estilismo da moda para o guarda-roupa não é um salto óbvio.

Tentas conduzir encenadores, realizadores ou figurinistas para o resultado que achas indicado ou tens uma atitude passiva?

A minha atitude nunca é passiva, é sempre activa, mas no sentido de ir ao encontro daquilo que os criadores propõem. Sinto alguma responsabilidade de criação e, a partir do momento em que percebo que caminho é que a minha personagem pode tomar, eu defendo o meu trabalho. Mas essa definição, acerca do percurso que a personagem vai tomar, é feita graças à informação que a equipa artística, que inclui encenador, figurinista, etc., me dá, por isso nunca entro num projecto com uma ideia predefinida, nem sobre quem é a personagem, muito menos sobre qual será o seu aspecto. Acho que esta construção tem de ser orgânica.

No filme *Noite Escura*, que é um exemplo particular onde isso aconteceu a toda a gente, entre todos, porque foi tal o *bouillon* de informação e de partilha que nós já não sabíamos quem é que tinha inventado o quê - e isso é muito bonito e rico para o resultado final.

Às vezes, acontece o figurinista chegar numa altura em que a peça já está muito desenvolvida e a personagem muito definida. Nessa situação, tentar ir contra aquilo que nós já encontrámos é difícil aceitar à primeira e, portanto, requer um rever do processo para aceitação daquela proposta, mas isto é raro acontecer, normalmente ele está desde o início a acompanhar e a assistir.

Que relação tens com o figurino quando o provas, quando o vestes?

Começo sempre por estranhar, gosto muito de me ver ao espelho, enquanto estou a fazer a prova, gosto de me mexer, de rever movimentos, situações, posturas, daquilo que a minha memória corporal traz, do que desenvolvi nos ensaios, e, às vezes, invento novas posições (principalmente em teatro) que o figurino me sugere, para tirar mais partido desse encontro, dessa simbiose da personagem com o figurino.

Detesto fazer provas, detesto a tensão que isso traz. É um momento

sofrido, mas é muito importante - é um misto do lado técnico, de não me poder mexer, até porque posso ser picada, misturado com uma certa euforia criativa do que poderei fazer com aquela roupa.

E, depois, quando o despes?

Eu tenho uma atitude completamente ritualista em relação ao figurino e ao material da maquilhagem. Em casa, sou bastante desarrumada, mas sou incapaz de sair do camarim sem ter as coisas arrumadas, penduradas, e a maquilhagem reorganizada para o dia seguinte.

Também gosto do ritual antes do espectáculo. Em teatro gosto de chegar, pelo menos, duas horas antes; gosto de fazer um aquecimento; de olhar o figurino; o espelho; de rever; fazer a minha viagem mental que me ajuda a concentrar e, principalmente, a abstrair-me daquilo que trago de fora.

Isto porque, em teatro, o nosso dia-a-dia está mais presente do que no cinema, que é uma espécie de condensado, normalmente em dois meses, na maioria das vezes fora de casa e da cidade onde vivemos, em hotéis, com uma equipa que fica como uma espécie de família e onde é possível criar um mundo à parte, onde se tira a roupa, o figurino, mas quase nunca a pele.

Com o teatro é diferente. Há que fazer mesmo o corte com a nossa vida do dia-a-dia e, como há a repetição, ou nós a aceitamos, o que é uma chatice para todos, ou, então, tentamos refrescar e recriar, e, para isso ser possível, é preciso esse ritual e o figurino tem um papel importante nisso.

Tens consciência, por ti ou por colegas que tenhas observado, de que muitas das inseguranças do actor se projectam, por vezes, no que ele vai vestir?

O que sinto em relação a isso é que cada personagem é um canal para exorcizar ou expor as minhas inseguranças pessoais. Se na minha vida não me permito muitas coisas, nas personagens permito-o e deixo mesmo que as coisas cresçam e se desenvolvam, mas não sinto que ficam forçosamente presas no figurino, que para mim é um instrumento. Eu acredito muito na construção orgânica das coisas, do encontro de umas com as outras, do corpo com o figurino e com a voz, que é aquilo que o actor pode dar; depois, a partir daí, o encenador ou o realizador tiram o que querem na forma como filmam ou iluminam o espaço teatral ou, como depois, a minha figura se encaixa no espaço, porque tudo isso transmite ideias diferentes.

Nessa minha relação com o figurino e com o meu corpo, e porque não tenho a melhor relação do mundo com o meu corpo, quando estou a construir a personagem, mesmo que sejam personagens que correspondam a ideias heróicas, de beleza ou seja lá do que for, refugio-me sempre em desenvolver, mesmo na própria personagem, no seu comportamento, um lado grotesco que justifica a minha não aceitação de certas coisas no meu corpo.

Nas provas, quando eu percebo que a ideia do figurinista é pôr-me mais bonita, mais bem feita, ou, ainda, tentar equilibrar qualquer coisa, acontece-me dizer: – Fica-me melhor certo tipo de linhas; o *evasé* favorece-me; este comprimento também.

Mas, se eu tiver de fazer de *sex symbol*, eu sei que há uma data de coisas que não me podem pedir, porque não vou parecer...

Na Cornucópia, entrei numa peça chamada *7 Infantes*, em que fazia de uma *femme fatale*, usava uma manga elástica encarnada, do pescoço até aos pés, e uma touca de renda branca. Se, de facto, ela tivesse de ser uma *femme fatale* credível, aquilo não funcionaria, porque eu não tenho corpo para isso, não aguentaria, não é equilibrado, não tenho peito,

tenho ancas, não tenho altura de pernas para aquele tipo de silhueta que estavam a desenhar. Mas como essa *femme fatale* era uma espécie de sátira ou de ironia, porque, embora ela se achasse assim, na realidade era uma megera, um ser desprezível, aí já se justificava, porque era ela a querer corresponder a uma imagem que não tinha.

A questão da imagem é muito importante e eu acho que em termos de *performer* a área que cada *performer* escolhe ou o estilo que desenvolve é revelador disso, ou seja, há um desfasamento entre a imagem que nós temos de nós próprios e a imagem que transmitimos para fora.

No meu caso, tento aproximar, tanto quanto posso uma da outra, porque ter consciência do meu corpo real é muito importante para aquele tipo de trabalho que eu me proponho a fazer. Se eu me tivesse proposto ser uma actriz que tem que corresponder a certos cânones de beleza, a certo tipo de personagens, às ditas heroínas de beleza, ou a fazer muita TV e, portanto, ter muito cuidado com a linha, porque na TV vê-se o músculo do braço que abana, porque a anca fica maior, etc., se calhar, como eu tenho de facto uma má relação com o meu corpo, ficaria muito obcecada com isso.

Penso que um bailarino, naturalmente, tem mais preocupações com o seu corpo se está magro ou gordo, porque o próprio meio está permanentemente a impor, o meio da TV faz essa pressão, o da moda também, o teatro e o cinema também pode fazer, dependendo do caminho que escolhemos. Precisamente, por ser importante para mim, por ser narcisista e por não aguentar essa pressão, porque por causa dela já sofri consequências de saúde, escolhi uma aproximação ao trabalho de actor diferente, em termos de construção de personagem e de tirar partido disso, e se isso significar tirar partido da celulite das pernas, se se justificar, assim farei.

No fundo é uma defesa, é um mecanismo para inverter a situação a meu favor, aquilo que eu não consigo dominar vou sublinhar pelo grotesco, realismo, naturalismo,

ou pelo que quisermos chamar. Já que não terei 1,80 m, dentes perfeitos, nariz não sei o quê, o olho azul, corpo todo tonificado de ponta a ponta, decidi, conscientemente, deixar essa luta e prefiro investir a minha energia com esforço noutra sentido.

Há imagens de actores cuja relação com o que vestiram pertencem à nossa memória colectiva, sobretudo as que ficam registadas em película. Que imagens dessas te vêm à memória?

Continuando com o mesmo raciocínio, eu tento sempre separar a imagem da personagem e da pessoa. Quando falamos de Marilyn, a publicidade, imediatamente, nos atira a sua imagem no vestido branco e o seu cabelo a levantar voo. Mas também me lembro dela deitada num banco, com as calças *jeans* desapertadas e um braço em cima da cara – essa imagem já tem uma verdade dela.

Acho que o actor é uma sucessão de imagens que nós retemos. Durante o processo de construção da personagem gosto muito de ver imagens, normalmente de pintura e de fotografia documental, pois podem inspirar ou servir. Por exemplo, no meu trabalho há uma imagem de uma personagem em que o figurino era a personagem e eu não tive de representar porque o próprio figurino era tão chocante, que qualquer coisa que eu fizesse por cima era demais. Foi em Inglaterra, chamava-se *Be On The Joke* e era uma peça que se passava na 2.^a Guerra Mundial, e eu era uma das muitas jovens francesas que tinham tido uma história com um alemão e que, depois, era apanhada na rua e batiam-lhe; na segunda parte do espectáculo aparecia rasgada, cheia de sangue, de cabelo rapado. Nessa situação senti que não devia representar por cima, porque a máscara era o suficiente e seria insuportável se entrasse a chorar, a escorrer ranho ou aos gritos.

E consegues ter alguma memória afectiva em relação a uma peça de roupa que tenhas vestido?

Quando se dá início ao processo de luto de terminar um trabalho, desprender-me dessa peça de roupa faz parte desse ritual.

Normalmente, há um ou outro objecto da personagem que eu gosto de guardar, mais até do que da roupa. Mas, no entanto, sinto uma certa profanação quando vejo que determinada peça de roupa ou até mesmo os sapatos que usei foram usados outra vez, noutra filme ou noutra peça de teatro.

Há uma frase a que, por vezes, os actores recorrem quando não gostam do figurino: – não é por mim, é pela personagem! Onde acaba a personalidade e o gosto pessoal do intérprete e começa a personagem que é sua criação (mas não só)?

É difícil para o actor ter esse auto-controle, essa capacidade, essa consciência de determinar esse limite. A própria construção da personagem está limitada aos cânones, conceitos estéticos e de gosto, nem que seja de interpretação do próprio actor, e foi por isso que aquele actor foi convidado para fazer aquela personagem. E essa coisa que é muito frequente dizerem: – a minha personagem não fazia isso ou a minha personagem não veste isto. É uma rejeição, ao nível do subconsciente, a qualquer coisa, ou seja, o actor que não quer trabalhar uma questão. Portanto, deveria auto-questionar-se, mas é importante que ele defenda a personagem. Normalmente, a vontade do actor é ter um figurino que sublinhe a sua construção, quando um figurino vai contra ela, então, marca, complementa, em vez de sublinhar, e isso dá aspectos muito interessantes para todos.

Cristina Reis, figurinos de
O Conto de Inverno, 1994.



Cristina Reis, figurinos de
O Triunfo do Inverno, 1994.



Então que esperas tu de um figurinista?

No fundo esta resposta vai resumir tudo aquilo que tenho vindo a desenvolver, indirectamente, nas outras respostas. É importante que um figurinista faça parte do processo criativo desde o início. Espero que ele não apareça dez dias antes da estreia ou na véspera de começarmos a filmar, com um guarda-roupa às três pancadas, sem conhecer o actor, muito menos a personagem, muito menos ainda o trabalho de preparação e, às vezes, tendo lido apenas uma vez o texto da peça ou o guião. Isto, a meu ver, é uma situação inaceitável, mas acontece e só contribui para o clima de desconfiança que, por vezes, se verifica nos actores.

Acho que o próprio figurinista se poupa a muitas dificuldades e rejeições se ele estiver presente, desde o início. Acredito, genuinamente, que, no espectáculo, a criação é um trabalho de conjunto, de generosidade, de partilha, sem medo e pudor de fazer essa partilha, sem filtrar, sem crítica negativa, com respeito pela contribuição criativa de cada um, e isso implica alguma generosidade que existe, normalmente, entre os actores e com o encenador; e quem vem de fora, numa atitude de turista atrasado, não é incluído no grupo e, portanto, o próprio sofre e os outros também sofrem.

Lembras-te de algum caso flagrante onde tenhas considerado o figurino de um colega teu um perfeito disparate, prejudicando-o a ele e ao espectáculo?

Sim, lembro-me, mas essas coisas não se devem dizer, fica enterrado.

Alguma vez desejaste ser tu própria a conceber o teu próprio figurino?

Não.

E superstições em relação à roupa, já alguma vez ouviste falar de algumas?

Ouvi falar dessas coisas do verde e das cores, mas em relação à cor não tenho nenhuma superstição. A única que talvez tenha é a de picar o dedo na prova e sujar a bainha com sangue. Mas essa tem a ver com uma memória afectiva, porque a primeira vez que me falaram disso foi na Cornucópia, eu tinha dezanove anos, e foram experiências muito intensas, talvez por isso me recorde.

A tua experiência de trabalho em Portugal e no estrangeiro permite-te verificar maneiras diferentes de relação com a produção dos figurinos?

Eu só trabalhei em Inglaterra e em Portugal e penso que há paralelismo nos dois casos. A única diferença é que Inglaterra é um país maior, mais populoso, mais rico, com mais projectos, mais produções, mas também há igualmente discrepâncias e situações de amadorismo, só que talvez menos e sem tantas hipóteses de se repetirem sistematicamente.

Mas aconteceu-me que tive a experiência maravilhosa de visitar aqueles famosos guarda-roupas que alugam fatos para produções. Em Londres, há dois guarda-roupas desses muito importantes e a escala, de facto, é muito maior. São armazéns de cinco andares todos organizados, os fatos estão limpos, arranjados, uma equipa enorme de costureiras, de *designers*, de pessoas que tomam conta daqueles fatos. Na viagem por esses andares percebe-se que estão ali pendurados, debaixo daqueles plásticos, fatos que viveram histórias imaginadas na pele de personagens, mas também histórias reais, porque, na sua maioria, são doados por

particulares, são de colecções privadas ou mesmo de familiares, e depois são reciclados, para utilizações futuras. Eu própria já vesti roupas que foram usadas noutros filmes e noutras produções, e que eu estaria provavelmente a repetir, e achei isso comovente, embora, como disse há pouco, se fosse a situação inversa, o vestido da minha personagem a ser usado por outra pessoa, eu sentisse isso como uma profanação. Mas, ao contrário deste tipo de figurinos, sobre reconstituições de épocas, em que os ingleses são exímios e imbatíveis, acho que, no que diz respeito à concepção de figurinos de características mais abstractas, criativas e de certa forma mais ligadas às artes plásticas, eles não são tão bons. Talvez isto tenha que ver com o facto de em Inglaterra haver menos fusão das artes do que noutros países mais pobres, como Portugal. Penso que é reflexo de um país rico, onde as profissões estão muito catalogadas e as pessoas são especializadas, países onde um artista plástico é um artista plástico e um figurinista, regra geral, corresponde a uma pessoa que saiba muito de história da roupa e do espectáculo, mas não vejo o encontro dar-se tanto como em Portugal e, nesse aspecto, acaba por ser mais pobre. Por outro lado, também já trabalhei em Inglaterra numa peça em que a escolha dos figurinos era toda errada, desde as cores, roupas muito desinteressantes em palco, porque demasiado usáveis na rua, e isso prejudicou drasticamente todo o espectáculo.

Há mais alguma coisa que gostasses de dizer acerca dos figurinos?

Acho que falei acerca daquilo que penso ser o mais importante que é a questão da construção da máscara. O actor tem de estar atento ao que as pessoas constroem para elas próprias, para o poder usar na construção da personagem. Também tem de ser capaz de se desprender da sua própria máscara pessoal, que é a parte mais difícil e que tem a ver com a tal coisa de aceitar que o vestido não lhe fica bem na anca ou que tem de mostrar aquela parte da coxa, etc.

Para finalizar, indo buscar uma indicação muito antiga, de 1900, de Stanislavski, o pai da procura do realismo na interpretação, que diz que «a personagem pode começar no sapato», e, de facto, o sapato determina o andar, o movimento e muito da linguagem corporal da personagem. Muitas vezes, é difícil fazer a transição do período de ensaios, em que nós escolhemos um determinado par de sapatos, para o par de sapatos final do espectáculo.

5.E

"BICHOS"

DE MIGUEL TORGA

35ª CRIAÇÃO DO TEATRO "O BANDO"

ACTORES: António Carvalho

TELF: 726 69 10

FOTO DE: Carlos Alberto



O que te leva a trabalhar com um figurinista?

A maior parte das pessoas que trabalham num espectáculo dirigido por mim constroem uma aproximação ou construímos uma aproximação mútua, no sentido de um certo prazer em ver as coisas que o outro vai fazendo. Antes do projecto comum, que finalmente nos reúne, estabelecemos uma espécie de “namoro artístico”.

Já tem acontecido ter ido buscar alguém sem o conhecer realmente, apenas porque vi o seu trabalho, mas, de uma forma geral, procuro que um espectáculo seja o resultado de uma aproximação e de uma cumplicidade que parece predeterminada, como um destino ao qual não nos devemos furtar. Existe mais o desejo de uma contaminação artística do que de uma postura utilitarista para uma melhor resolução daquele espectáculo. A escolha dessa pessoa resulta, também, do facto de ela conseguir sustentar as suas opções. Não se trata apenas de uma questão de intuição e de capacidade artística para resolver cenicamente os problemas que se colocam, mas uma questão de saber expor referências e de saber justificar opções. Criar é, por um lado, saber aumentar o número de hipóteses, mesmo as mais absurdas, e, por outro, saber escolher as soluções mais apropriadas.

Que espaço de liberdade achas que dá ao trabalho do figurinista?

A sensação que tenho, e porventura para outros não será tanto assim, é a de me ver coagido a conceber um ambiente nuclear que tem mais a ver com a cenografia do que com o figurino. É como se a dramaturgia se materializasse num espaço aglutinador de sentidos. Sendo assim, de uma forma geral, a única sujeição de cada um dos elementos da equipa artística é ditada por esse denominador comum.

Em relação às personagens que existem no espectáculo tenho apenas ambientes, situações, mas não vejo concretamente as personagens. No meu imaginário não materializo as personagens, quer dizer, elas existem, mas são abstractas, são virtuais, são ficcionadas. Por exemplo, não imagino a personagem vestida, nem sequer a vejo a actuar, com precisão, de uma certa maneira. As características que condicionam a acção dessa personagem são tão gerais que existem latentes dezenas de personalidades possíveis. As suas características comportamentais só encontram a indispensável resposta particular quando o actor e o figurinista a materializam em cena. À partida, existem variadas soluções para se concretizarem e se ajustarem às intenções dramáticas. O concreto, o particular, o específico não existe, por isso, penso que dou uma grande liberdade aos figurinistas.

Existem alguns condicionalismos gerais porque procuro, quase sempre, uma não verosimilhança com o quotidiano. É verdade que procuro um certo artifício, um artifício que assumo a plasticidade de uma representação de dimensão, também simbólica, sem ser reduzido a um mero objecto de contemplação. Para mim, cada vez mais, a linguagem teatral é um processo de comunicação de afectos e o figurino não pode, também ele, deixar de ser um dos veículos de comunicação da emoção. Procuro que o figurino,

como objecto que existe para ser habitado por um corpo, seja importante, interessante, artístico em si. Assim como procuro que a obra musical, fora do contexto do espectáculo, possa ser ouvida em concerto, também alimento a expectativa de ver um figurino, fora do contexto do espectáculo, exposto numa exposição de artes plásticas.

Actualmente, no Teatro O Bando temos uma exposição de figurinos recuperados de espectáculos que já não estão em repertório. Foi com este espírito que, uma vez, convidei Altina Martins, uma artista que trabalha em tapeçaria, para fazer figurinos para o espectáculo *Os Bichos* de Miguel Torga. Tinha a ideia, já nessa altura, de que, retirado do contexto, o figurino pudesse ser exposto numa galeria de arte. Não lhe pedi para desenhar roupa, mas para tecer as malhas que cobririam os corpos enlameados dos actores.

É importante, para ti, assistires às provas ou preferes ver o trabalho quase pronto?

Eu acho que devia assistir às provas. Houve tempos em que eu próprio concebi alguns figurinos de espectáculos, sem grande relevância, diga-se, e assistia obrigatoriamente às provas. Mas, agora, assisto cada vez menos e só em casos muito especiais.

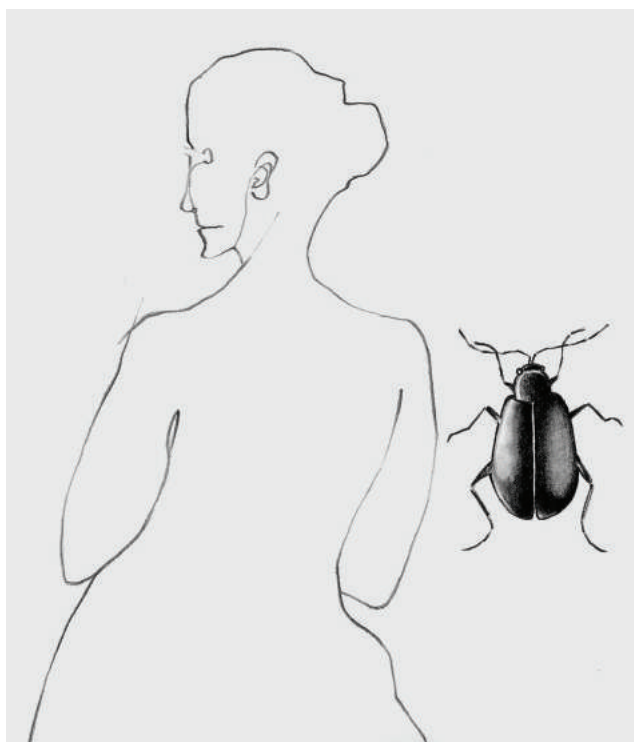
Acompanho as opções quanto ao tipo de tecidos, à paleta de cores, ao tipo de desenho, e, em certas ocasiões, fazemos figurinos de transição, trabalhamos com roupa de substituição, para testar a coerência das figuras ou dos personagens em construção. Muitas vezes, os nossos actores são obrigados a movimentos pouco habituais, não chegam ali ao palco limpinhos e direitinhos. Andam pelos telhados, sujam-se na terra e até mergulham na água. Os figurinos que, por opção, não representam implícita ou explicitamente o aprisionamento do personagem numa espécie de camisa-de-forças devem ser concebidos de forma a permitirem movimentos amplos e imprevisíveis, de serem resistentes ao tempo e às lavagens. Somos um grupo itinerante que mantém espectáculos em repertório,

por vezes, durante vários anos, e é importante o factor de longevidade dos figurinos. Já chegámos a ter uma versão para o Verão e outra para o Inverno.

Mas, de facto, respondendo à tua pergunta, não costumo acompanhar as provas. Confio, à partida, no figurinista e na mestra de costura.

Há figurinistas nacionais ou estrangeiros que possam ser para ti uma referência?

Sim. Há alguns nomes, mas não sei se posso destacar alguém assim em especial. O nome que me vem logo à cabeça é o da Mariana Sá Nogueira, com quem já fiz algumas experiências pontuais. Claro, poderia citar os nomes de Vera Castro e de Cristina Reis com quem gostaria de trabalhar, mas não sei se posso falar em figurinistas de referência. Teria de ir buscar aqueles com quem eu costumo trabalhar. Porque esses é que eu conheço melhor, não é? Sim, afinal, recordo com saudade uma grande referência: o Jasmim. Recordo as suas capas em burel e o som das canas que nelas pendiam quando as personagens tremelicavam como possessas em *Montedemo*.



Mariana Sá Nogueira, figurinos e desenhos de *Merlim*, 2000.



Jasmim de Matos, figurinos de *Montedemo*, 1987.

Se não gostas de um figurino, demonstras isso à frente do intérprete ou falas em privado com o figurinista?

Por acaso, e é por isso que sou um líder há muito tempo, consigo gerir esse tipo de relações de forma a nem sempre falar directamente à frente de todos. Habitualmente, evito os comentários que, sem querer, podem diminuir ou etiquetar as propostas ou provocar reacções intempestivas. Prefiro ser directo e mais contudente numa conversa em particular. Neste aspecto, os actores, sobretudo perto das estreias, podem aproveitar-se deste tipo de situações para tomarem posição e descarregarem a sua ansiedade. É algo que se pode evitar e eu tenho o hábito, não só com os figurinistas, mas também em relação a alguma questão que me perturbe mais, de falar à parte com a pessoa a quem isso diz respeito. Tento ser persuasivo, mas não abduco de ser incisivo, quando a situação o exige. Um espectáculo é o resultado de um colectivo de criação que envolve aquelas pessoas concretas. Não é um aglomerado de funções exercidas de forma impessoal e dirigidas de forma autoritária. A autoridade exerce-se de uma outra maneira. Até sou capaz de condescender ou mesmo de ceder num aspecto ou noutro, porque é o trabalho de uma equipa que se tem de manter coesa.

As pessoas foram escolhidas por mim e eu aceitei o risco de dirigir uma tripulação que se reúne uma vez na vida para fazer aquela viagem. Costumo dizer: – Arrisquei, apostei neste cavalo e ele também apostou em mim, portanto o resultado disto é o resultado destas pessoas e não de outras. Depois de livremente aceite, o projecto comum não pode ser posto em causa. Cumpre-se o que foi acordado e se não correr bem é fácil – não existirá outro projecto a partilhar, se não for esse o desejo das pessoas envolvidas.

Já tive alguns conflitos e, por vezes, até nem foram bem resolvidos. Nem sempre o equilíbrio é conseguido e se algumas pessoas fazem finca-pé numa posição irreversível posso também ser obrigado a tomar uma posição radical. Como primeiro responsável pelo espectáculo posso acabar por tomar uma posição que pode criar uma clivagem definitiva.

Quando os intérpretes vestem os figurinos pela primeira vez, que tipo de perturbações sentes no ensaio?

Perplexidade! É evidente que é uma roupa que não lhes pertence, é uma veste que não veste neles. É um fato novo! Tem sempre de haver um período de apropriação. Por mais bem desenhado e executado que esteja o figurino, há sempre um tempo necessário para se tomar posse daquilo. O peso, o conforto ou desconforto de certos movimentos, a cor da pele e do cabelo que se recortam ou confundem com a cor do tecido, o aspecto geral, a textura e a reverberação da iluminação na roupa obrigam a uma reformulação do comportamento daquele corpo.

Nos primeiros ensaios, podemos ficar deslumbrados com a forma, com a cor. Mas, em relação ao trabalho do actor, percebe-se, imediatamente, que há algo que tem de ser reconstruído. É por isso que é importante ter este tipo de materiais muito tempo antes da estreia ou, então, usar adereços e roupas de substituição para facilitar a aproximação aos objectos definitivos.

Já notaste se a forma de apropriação de um figurino pelo intérprete pode processar-se de diversas maneiras?

O problema é se o actor fica obcecado com certos aspectos. Se ele já viu os desenhos e se foi habituando à ideia, em princípio, o percurso é mais fácil. Já emitii as suas opiniões, que não podemos deixar de ter em conta, já explicou as suas reservas. Há actores que confundem um pouco a personagem com o actor, a pessoa da personagem com a pessoa do actor, querem parecer bem, há uma cor que fica melhor, há outra que não fica tão bem. Depois se são gordos querem uma coisa que os faça mais magrinhos, se são magrinhos uma coisa que os faça mais cheiinhos. E eu compreendo. Acho que percebo, mas o espectáculo é ou não é mais importante do que a pessoa? É ou não é mais importante do que cada um de nós? Se houver tempo para conversar, explicar, convencer, tanto melhor. Se o actor estiver envolvido nas discussões como artista que é, e não só como intérprete, vai interagindo, vai preparando-se e mentalizando-se de maneira diferente.

Existem, na tua memória de espectador, imagens de intérpretes cuja roupa se tenha colado de tal maneira à pele, que se tornaram inesquecíveis?

Sim. Fazes-me pensar em algo que nunca me aconteceu, mas que era possível: inventar primeiro a roupa. O figurino aparecia primeiro e depois o actor colava a sua pele à pele da roupa que lhe era apresentada. Antes de termos a personagem teríamos o figurino e do figurino fazíamos nascer uma personagem. Se calhar, assim, a roupa podia colar-se de tal maneira à pele da personagem que não a poderíamos imaginar sem ela, como dizes, mas como cada um de nós veste várias roupas sem mudar de personagem, parece que para se tomar inesquecível o figurino teria de se tomar inesquecível o comportamento daquela personagem, que apenas poderia existir em função do seu próprio hábito.

Na memória dos teus espectáculos guardas imagens de actores em que é impossível dissociar o figurino?

Posso lembrar-me, por exemplo, do figurino da *Ti Miséria* no espectáculo *Nós de Um Segredo* com a Paula Só, em que ela fazia de velhinha, vestida toda de cor-de-rosa com umas rendinhas brancas, com umas botas de plástico pintadas de preto, em que a tinta estalou e que ficaram meio pretas meio brancas. É curioso constatar que as pessoas não vêem que as botas têm a tinta estalada. A velhinha existe com tal força que aquele pormenor tão artificial faz parte dela. Aquele figurino é tão visivelmente fabricado que se torna inverosímil, mas toda a gente acredita na *Ti Miséria* e ri-se e emociona-se com o seu medo da morte.

Eu gosto de um certo radicalismo nas opções, de assumir o teatro como algo de artístico e de, por isso mesmo, artificial. Representamos as coisas que não estão lá. É curioso como temos a percepção de alguns pormenores muito significativos e bem visíveis sem os conseguirmos nomear. Servem para dimensionar os conteúdos sem ocuparem o primeiro plano na percepção do espectador.

A propósito dos figurinos que me ficaram na memória, não esqueço os figurinos submergíveis que Maria Matteucci concebeu para os poemas de Ramos Rosa no espectáculo *Borda d'Água*, os figurinos insufláveis de Jaime Azinheira que simbolizavam a futilidade da pequena burguesia no espectáculo *Esta Noite Improvisa-se* e, ainda, no recente espectáculo *Os Anjos*, as figuras bordadas de Clara Bento com os pés enchumaçados a meio das pernas. O pintor Rui Aguiar também construiu, há uns anos, um inesperado guarda-roupa com fragmentos de objectos-memórias para *A Morte do Palhaço*.

O que não suportas, de todo, ver no guarda-roupa de um espectáculo?

Nós todos temos os nossos gostos, explicáveis e inexplicáveis. A primeira coisa que não suporto é o *kitsch*, a não ser que seja claramente justificado. Não suporto aquela linha estética que na Europa Central utiliza os *néons* e o mau gosto dos tons esverdeados para representar, de uma forma realista, as cozinhas dos bairros sociais e os padrões de tecidos de supermercado, detesto aquele fingimento que finge que é mesmo verdade, onde quase não existe a transposição cénica. É uma inexplicável reacção alérgica.

De uma forma geral, também não reajo muito bem ao guarda-roupa quotidiano ou ao figurino cenografado que apenas procura, por exemplo, uma *patine* de envelhecimento. No fundo, fazer com que o teatro vingue, não pelo seu aspecto artístico ou de artifício que é, mas por uma aproximação ao real, numa espécie de *reality show* em figurinos, é uma coisa que, em princípio, não me agrada.

Reconheço, no entanto, que o que é ainda mais chocante é ver um figurino mal cortado. Aquele detalhe que fica repuxado no ombro ou que não cai bem ou que não

desenha e não se apoia no corpo que está vivo lá por baixo. Podemos ficar tão prisioneiros desse tipo de pormenores que acabamos por perder tudo o que acontece em cena.

Para ti, em relação à imagem de um espectáculo, a cenografia, os figurinos e a luz são um trio equitativo ou estabelecem a hierarquia que, normalmente, vem na ficha artística?

Tenho de reconhecer que, de uma forma geral, existe essa hierarquia. A noção de colectivo prevaleceu durante muito tempo no Teatro O Bando e as fichas técnicas diluíam as funções e as responsabilidades de cada um para tornar mais visível a contribuição de todos na elaboração dos espectáculos. Eu próprio, como director, coordenava certos sectores, mas noutros sectores podia ser um elemento da cooperativa que carregava e descarregava cenários sob a orientação de outra pessoa. Considero que, em geral, o cenógrafo, como conceptualizador visual, é o primeiro responsável pela coerência espacial do espectáculo. Os figurinos existem porque habitam um território. O território torna-se visível porque está iluminado.



Paula Só, figurino da personagem Ti Miséria, *Em Fuga*, 2001.

Maria Matteucci, figurinos de *Borda D'Água*, 1992.

No entanto, agrada-me muito inverter a ordem habitual das coisas, porque o resultado é quase sempre revelador de conteúdos inesperados. Nalguns espectáculos é importante realçar e colocar, como protagonistas, os criadores que normalmente estão subalternizados. Pode-se conceber um espectáculo a partir de um figurino ou de uma iluminação e, depois, fazer deles depender o texto e a actuação das personagens. No entanto, o que é extraordinário no teatro que procuro praticar é quando a interacção acontece sem a pessoa se sentir lesada. Há sempre algumas ideias que vingam e outras que não vingam e, de alguma maneira, há sempre uns vitoriosos e uns derrotados. Agora o que é de excepção é quando se consegue que ninguém se sinta derrotado e se percebe que aquilo que está a ser construído resultou da ideia deste e daquele, a ponto de haver uma apropriação colectiva. Reconheço que posso ser acusado de apropriação e de transformação das ideias dos outros. Sei que sou um líder e que o que acontece, muitas vezes, é a proeminência artística se confinar à minha pessoa, ainda que isso, nem sempre, corresponda à realidade. O que ali está foi decidido, em última análise, por mim, mas foi realmente o resultado da contribuição de muitas pessoas. Sou uma espécie de autor aglutinador de muitas ideias roubadas.

Já alguma vez sentiste que a justeza de um figurino veio dar maior clareza ao teu trabalho ou, pelo contrário, o veio prejudicar?

Acho que isso é evidente, mas eu, no início dos projectos, não tenho grandes certezas e, por isso, não se pode prejudicar o que ainda não existe.

De uma forma geral, o figurino vem sempre clarificar as intenções dramáticas, muito especialmente quando existe trabalho de conjunto e o tempo suficiente para o desenvolver. A concretização do figurino acontece, então, como uma magia que consegue materializar as ideias. Em teatro, há que ter o cuidado de ter todos os elementos cénicos com

muito tempo de antecedência e discutir, fazer experiências. Claro que o fundamental para mim é a qualidade do corte. A Amélia Varejão e a Teresa Louro foram fundamentais no nosso guarda-roupa. Às vezes, há no papel concepções, em desenho, muito interessantes, mas, quando o corte não acontece, por mais trabalho que se faça com o actor, para tentar recuperar aquilo, aquilo tem de ser feito tudo de novo. Não há nada a fazer. É uma ideia que não conseguiu ser concretizada, não pertence àquele corpo. Parece que o actor foi buscar o fato do avô ou da avó, ou do irmão mais novo. O fato nunca será dele.

Já alguma vez te apeteceu que os intérpretes fossem para o palco com a sua roupa de ensaio?

Eu não procuro a verosimilhança. Reconheço que, por vezes, nos habituamos tanto a uma certa naturalidade na representação que, depois, o efeito de distanciação aumenta com o facto de se reconhecer um figurino de cena. Tem de haver depois um trabalho suplementar do actor para credibilizar aquela personagem. Se ela aparecer de fato-de-macaco ou de fato-de-treino os espectadores pensam mesmo que é ele. Até chegam a dizer que o actor representou tão bem que até se esqueceram que estavam no teatro. Já não sabe se é ele pessoa, se é ele actor. Por opção, em princípio, recuso esta visão da arte de representar. Percebo que a dança, que joga muito mais com a abstracção e o simbolismo, teve necessidade, a um dado momento, de usar roupas do quotidiano. Usar roupa interior, vestir umas combinações, umas gabardinas. Gosto dessa confrontação entre o quotidiano dos fatos e a abstracção dos movimentos. Se a relação estabelecida é de confronto dialéctico, entre um figurino do quotidiano e uma representação menos realista, justifica-se a referência ao quotidiano e a actuação volta a ter uma qualidade mais interessante.

Se tivesses de aconselhar duas ou três coisas a alguém que estivesse a querer começar nesta profissão, o que é que lhe dirias?

Primeiro, temos de falar do corte. É muito importante a pessoa saber trabalhar com as mãos, mesmo que depois, mais tarde, até nem faça isso. Mas terá outra autoridade quando falar com as mestres de costura e as costureiras, que têm uma prática que um figurinista não pode ter. Mesmo o seu trabalho de concepção será fortemente influenciado pelo facto de conhecer melhor a grande diversidade de tecidos e de soluções de costura. Como se pode e não se pode cortar. Como desenhar melhor para quem tem de cortar ou, pelo menos, saber ouvir atenta e humildemente quem vai ter de o fazer. É necessário a pessoa ter bases de corte e de costura e parece-me que, muitas vezes, os futuros figurinistas exercitam mais as ideias e o desenho do que a habilidade das suas mãos. Cultivam a ideia errada de que os artistas existem para desenhar no papel o que os outros vão construir com as suas mãos. O trabalho manual e intelectual deve ser sistematicamente desenvolvido. Quem concebe tem de picar os dedos, é a minha opinião, sem as mãos a cabeça não trabalha. Depois, há ainda a questão de se saber sustentar um discurso. Também, muitas vezes, os artistas refugiam-se numa não-palavra, numa não-justificação, o que está lá é o que lá está.

Eventualmente, uma pessoa que pertence a um espectáculo pode não querer falar para a Imprensa, pode não querer dar a cara publicamente, o que já não é muito bom, mas, na equipa de trabalho, tem de defender as suas opções, tem de saber porque quer assim e não de outra maneira. Tem de sustentar um discurso e de ir percebendo até que ponto esse discurso é adequado ao espectáculo. Nem todas as ideias, nem todos os discursos se adequam àquele espectáculo concreto. A sustentação de um discurso e a capacidade de argumentação é o que faz a diferença entre um praticista, que não sabe o que anda a fazer, e um criador que também pensa no que

anda a fazer, que tem as suas opções políticas e estéticas e as sabe diferenciar em relação a cada um dos espectáculos.

No caso do figurinista é indispensável uma boa relação com o encenador e com o cenógrafo. Se, anteriormente, não existe convívência, empatia, respeito mútuos, então ela tem de ser acalentada ao longo daquele trabalho concreto. Não se pode confundir firmeza com intolerância e preconceito.

Assumam-se responsabilmente as escolhas que, tanto o encenador como o figurinista, têm de fazer na constituição das suas equipas. Se o figurinista se sente subserviente e anda às ordens do encenador é porque também ele não soube escolher os seus parceiros.

Como poderias definir um bom figurino?

Um bom figurino é aquele que constrói um espaço na nossa memória, que passou a ser significativo em si, talvez porque tenha sempre existido uma dimensão não ilustrativa e que se percebe, ainda hoje, que sem aquele figurino a personagem seria outra. Terá existido consonância entre actor e figurino, entre figurino e personagem, mas, também, possivelmente, uma certa dissonância que chegou a ser ou não conflito subliminar, mas, pelo menos, terá sido tensão, uma tensão que se manifesta numa pequena desarmonia que nunca se resolve. Para se ter memória dele, o figurino não foi o mero instrumento que cumpriu a sua função no espectáculo, mas que, de repente, significa mais do que aquilo para que ele serviu – que continua vivo, que continua a existir como objecto artístico, na ausência do actor e do espectáculo, talvez porque sempre tenha havido uma certa dissonância entre aquilo que o figurino representava explicitamente e os enigmáticos sentidos complementares que não se esgotaram durante as representações e que, ainda hoje, continuam a interessar quem o contempla ou quem o imagina.

Clara Bento, figurinos de *Jerusalém*, 2008.





COAVA-





O que te pode levar a trabalhar com um figurinista?

Ao trabalhar as coisas que se vão passando em palco, com movimentos e acções mais quotidianas (isto não tem nada de hiper-realismo), começou também a surgir um movimento no figurino, de trazer igualmente coisas mais simples e também mais do dia-a-dia, em oposição a um passado de dança que tinha aqueles figurinos “tão figurinos”, no sentido em que criavam coisas muito diferentes do quotidiano, coisas que não se usavam na rua. Mas quando esta atitude se torna moda, também já se torna uma coisa estilizada e, às tantas, também já não há paciência e já se quer outra vez mudar. Isto foi o que me aconteceu na última peça de grupo que fiz, em que estávamos vestidos de super-homens, mas são super-homens a preto e branco e com os “s” um bocado desfocados, e, assim, voltamos outra vez a um “verdadeiro” figurino.

Na *Josephine Baker*, o figurino foi criado por mim, eu tinha convidado a Carlota Lagido, mas acabou por fazer apenas a maquilhagem. O figurino veio muito da ideia de uma mulher branca a trabalhar sobre uma mulher negra. Essa mulher negra usou muito o nu no seu trabalho de cabaret e o nu foi tão importante

no trabalho dela que me pareceu essencial focar isso, e, ao mesmo tempo, a questão de ser negra e não branca. Por isso, quis ter uma mulher que fosse branca e negra ao mesmo tempo e que mostrasse o corpo.

Os pés de cabra, que era um objecto que vinha de um trabalho anterior e que não tinha chegado a ser usado, senti que ali era possível, porque combinava. É verdade que, ao estar pintada, eu sinto isso completamente como roupa, e acho que nunca usei o nu, verdadeiramente nu, porque há sempre qualquer coisa que é feita a essa nudez. Por exemplo, na *Olimpia*, eu também estou vestida com as coisas que ela tem no quadro, umas jóias, uns chinelos, umas coisas assim, apesar de estar completamente nua, essas coisas já a vestem um bocadinho. Há também um semi-nu em *As Enfastiadas* e as *Profundas Tristezas*, estávamos nuas da cintura para cima, foi uma imagem que eu tinha das índias da Amazónia, mas o tronco tinha umas pinturas...

Tenho trabalhado muito com uma cenógrafa, que também se torna figurinista, é a Nadia Lauro. Ela tem realmente criado o espaço e a roupa, foi ela que criou completamente a roupa dos super-heróis, mas, em trabalhos anteriores, ela cria e constrói a partir de coisas que temos e que ela nos vê a usar.



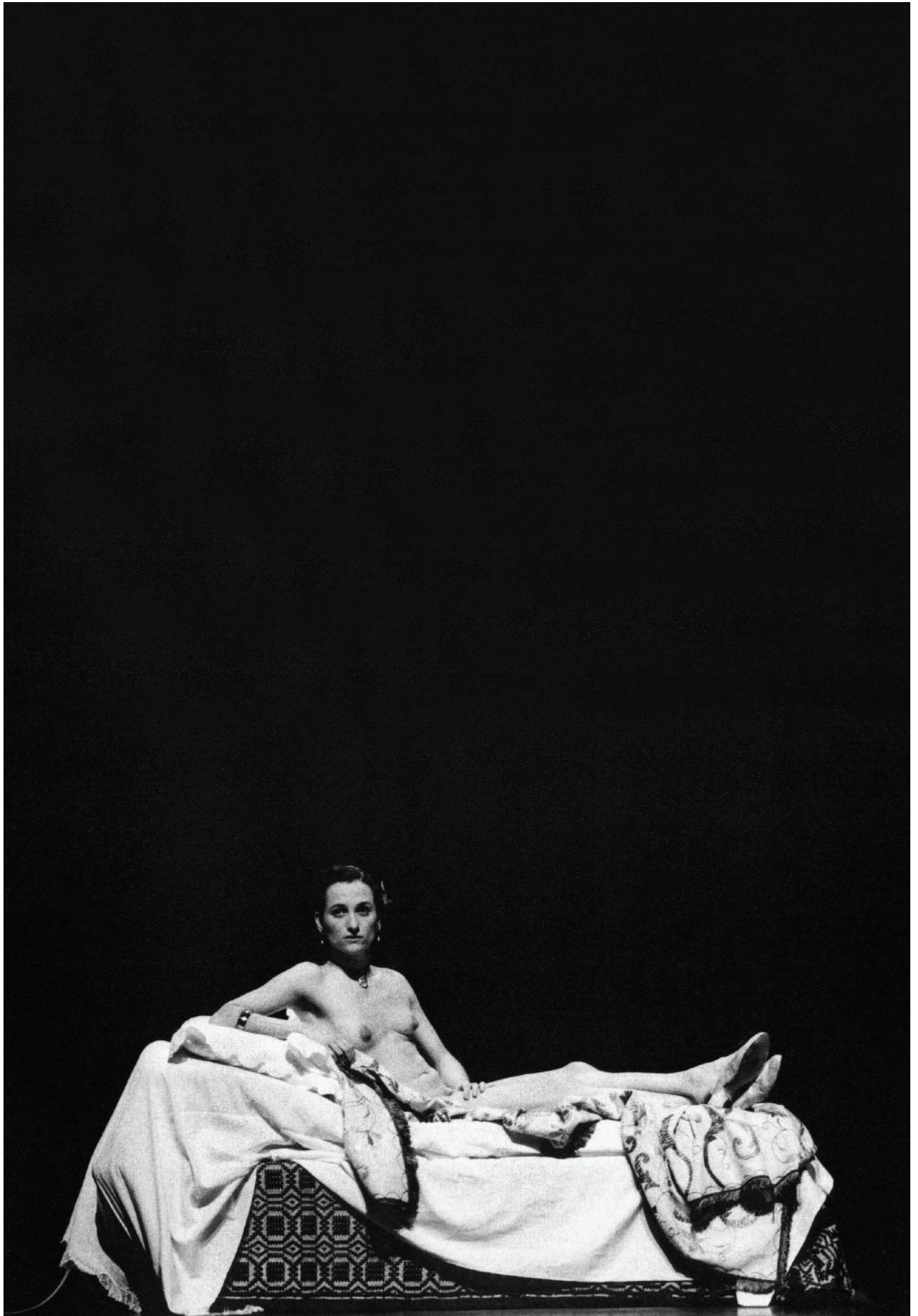
Vera Mantero, *Poesia e Selvajaria*, 1998.

Que espaço de liberdade, achas que dás ao figurinista?

Acho que dou bastante! Gosto que me tragam ideias, não costumo pedir que me façam as coisas dando orientações, mas costumo perguntar o que é que lhes sugere o meu trabalho, o que é que vêem naquilo.

Existem na tua memória de espectadora imagens de intérpretes cuja roupa se tenha colado de tal maneira à pele que se tornaram inesquecíveis?

Na *Isadora Duncan* e na *Loïe Fuller*. Mas agora temos as mulheres da Pina Bausch, com aqueles vestidinhos que ela lhes põe a todas e que já vêm daquele vestidinho que ela tinha na sala do *Café Müller*, e agora todas as mulheres têm vestidos iguais nas peças dela, o que eu acho um bocado negativo, porque é minimal/repetitivo.



Vera Mantero, *Olympia*, 1993.



Vera Mantero, *Sob*, 1993; e *Criação*, 2002.