

No princípio deste trabalho estava a ideia de abordar o figurino como matéria sobre a qual pouco se escreve. Existem livros focados em criadores ou em percursos de grupos de teatro, mas o figurino, em si, parece não ter suscitado, até agora, interesse para ser eleito como matéria a tratar.

Pensei, inicialmente, em falar sobre o que a prática me tinha ensinado ao longo dos anos, ao criar figurinos para teatro, dança e ópera, artes do palco que me fizeram conviver com inúmeras pessoas e criadores diversificados.

Entendi, no entanto, que poderia ser mais interessante e enriquecedor sair do meu pequeno universo e registar os depoimentos de alguns profissionais que lhe estão ligados, no presente momento, em Portugal, sem pretender fazer uma investigação teórica e exaustiva sobre o assunto.

Iniciei, então, uma abordagem à prática de sete figurinistas, através de entrevistas. Porém, achei que não bastava. Queria também o testemunho de quem, de uma maneira ou de outra, com eles se relacionavam.

Por isso, fez todo o sentido ouvir a palavra dos que dirigem os espectáculos (encenadores e coreógrafos); dos intérpretes que vestem os figurinos (actores e bailarinos); de quem os executa (mestra de guarda-roupa) e de quem cuida deles (zeladora de guarda-roupa), assim como ouvir aqueles que estão do outro lado do palco: programador de teatro, críticos (teatro e dança) e director do Museu de Teatro, último reduto onde alguns figurinos poderão continuar a existir.

Se alguns nomes ficaram de fora, outros aparecem referenciados pelos próprios entrevistados. Quis dar a conhecer semelhanças ou contrastes na maneira de trabalhar e pensar de alguns profissionais e de certos aspectos dos seus percursos, cingindo-me àqueles que, no momento em que iniciei as entrevistas, estavam no activo da sua profissão.

Então formulei um conjunto de questões que me pareciam importantes e decidi, dentro do possível, manter esse padrão para, mais facilmente, se poder chegar a algumas conclusões.

O facto de manter esse padrão de perguntas levou-me a constatar, por exemplo, que aquilo que certos criadores perseguem é o que, justamente, outros rejeitam; que certos intérpretes gostam e sabem

potenciar ao máximo as possibilidades de um figurino; que é transversal, a várias áreas, o sentimento de enorme desgosto pela maneira desleixada e pouco profissional a que alguns intérpretes sujeitam o figurino; que ver certos fatos num guarda-roupa pode convocar os fantasmas desses corpos ausentes que já os habitaram e lhes deram alma; e ainda que, afinal, a maior parte dos figurinistas vieram parar à profissão por mero acaso.

Hoje em dia, já podemos ver, também, um trabalho continuado numa nova geração que pôde fazer a sua formação específica em escolas para tal direccionadas. Contudo, há espectáculos em que é convidado um artista plástico ou um estilista para fazer os figurinos; outros há em que é o próprio colectivo que assume a concepção do guarda-roupa.

É com enorme gosto que dou a partilhar o modo de pensar, o saber, as pequenas estórias de uma história maior, de percursos exemplares de paixão, dedicação e partilha, num trabalho colectivo que é necessário à construção de um espectáculo.

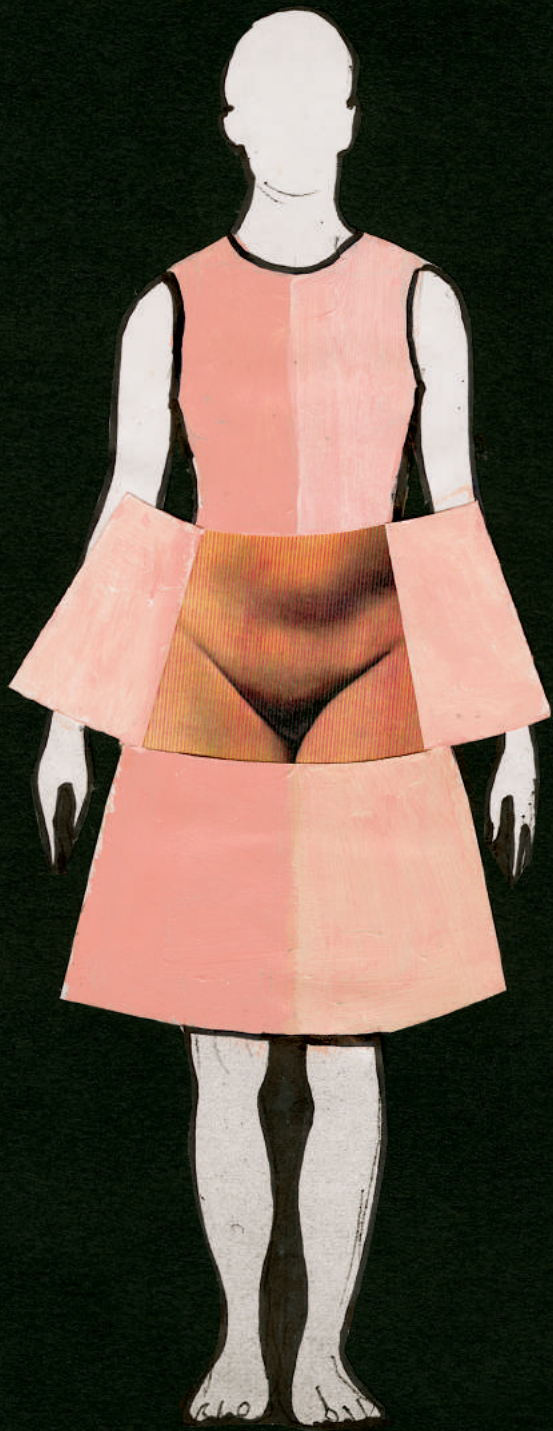
Evidentemente, muitos criadores que aqui falam são também, simultaneamente, criadores noutras áreas, embora, neste caso, se tenham cingido à vertente que mais nos interessa.

É com enorme carinho que também dou a conhecer profissionais com uma visibilidade menor, mas cuja excelência do seu trabalho é primordial para a qualidade do resultado final.

Este é um pequeno retrato de família, de parentes que, muitas vezes, pouco sabem uns dos outros e que só se vêem de longe a longe.

Não deixou de ser curioso verificar, ao fazer as entrevistas de viva voz, para que os testemunhos fossem mais espontâneos, como num universo tão pequeno podemos estar tão isolados, desconhecendo que, às vezes, partilhamos os mesmos sentimentos; sentimentos esses que nem sempre ficaram aqui registados – foram desabafos em voz *off*. Por vezes, o pudor de confessar que se vai pouco ao teatro; outras vezes, o anseio de uma maior dignificação da profissão; às vezes, o receio de que a palavra possa trair o pensamento; e, ainda, pelo meio, pequenas descobertas do tipo: – Ah! Tem graça, ainda não tinha pensado nisso...

Espero que hoje, como no futuro, este registo possa suscitar, em quem se dispuser a lê-lo, se não uma reflexão sobre a situação do figurino em Portugal, no princípio do século XXI, pelo menos, a curiosidade por saber como se processa a passagem de uma personagem do papel para o palco, enfim, o percurso de um figurino até que a cortina se abra para o espectador. Coisa bonita é saber que muitos segredos e mistérios se revelam a quem é dado ver, mas muitos se mantêm a quem é dado fazer.





Vera Castro, desenhos de figurinos para *Mirreli*, 1990. Teatro Nacional D. Maria II.

O figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo de um intérprete, o que o tapa ou destapa, o maquilha, calça ou penteia, para que de actor, cantor ou bailarino, passe a ser uma personagem na cumplidade partilhada da sua definição.²

O figurino é capaz de nos informar sobre o estado de alma, o carácter, o nível social, o lugar, a época, ou se uma personagem opera a nível simbólico, os valores que transporta, como alegoria ou metáfora.

Ele é inseparável do corpo do intérprete. O corpo físico, emocional e intelectual, cuja personalidade influencia a roupa, assim como esta influencia o intérprete: estão condenados a ser inseparáveis e, por isso, é imperioso entenderem-se.

Em ruptura com o espaço cénico ou em harmonia com ele, operando em múltiplas linguagens estéticas nos seus variados conceitos, seja ele realista, barroco ou minimalista, expressionista ou futurista, estilizado ou poético, o figurino faz-nos reconhecer a personalidade e o universo de cada autor, como obra que lhe pertence.

Cada figurinista tem uma linguagem secreta (ele próprio não sabe muitas vezes definir qual é!) que se torna completamente identificável – pode ser a maneira peculiar de tratar alguns detalhes ou de se despojar do supérfluo ou a maneira como combina as cores e as texturas.

Todas as abordagens são possíveis dentro de um campo de manobra que pode ser amplo ou exíguo na estreita relação que estabelece com quem dirige e com quem veste.

¹ Expressão de Alexander Tairov.

² Por exemplo: a Vera Mantero, ao estar pintada de preto (Josephine Baker) ou só com chinelas e jóias (Olimpia) não se sentia nua; a Ana Bustorf, a respeito do

filme *Sapatos Pretos*, disse-me: – Mas eu, com aqueles sapatos, a maquilhagem, aqueles cabelos e unhas, não me sentia nua!

Na sua vida efémera, o figurino continua hoje a ser objecto e instrumento mágico das metamorfoses fascinantes do acto teatral. Não é por acaso que as imagens dos intérpretes, que nos são impressivos, são como uma sobreposição das diversas personagens que interpretaram, com os penteados, a maquilhagem e as roupas que usaram. Como os seus corpos se taparam ou desnudaram e foram sucessivamente alterados, foi obra de criadores – os figurinistas.

Se o intérprete é excelente e se se apropria do que veste, nós não esqueceremos todas as suas metamorfoses.

Sobre o que é um bom figurino de teatro, Roland Barthes escreveu, em 1955: «O figurino é uma escrita ao serviço de um propósito que o ultrapassa; mas se a escrita é demasiado pobre ou demasiado rica, demasiado bela ou demasiado feia, ela já não permite a leitura e falha a sua função. O figurino deve, também, encontrar essa espécie de equilíbrio raro que lhe permite ajudar a leitura do acto teatral, em o sobrecarregar de valores parasitas: ele precisa de renunciar a todo o egoísmo e a todo o excesso de boas intenções; é necessário que passe despercebido, mas também é preciso que exista: os actores não podem, apesar de tudo, ir nus!»

Começarei por falar um pouco da minha experiência pessoal, numa sequência semelhante à das questões que pus aos outros figurinistas.

Assim, poderei dizer que comecei a fazer figurinos por acaso, porque o Alberto Lopes, na sequência de uma conversa e de pinturas minhas que tinha visto, resolveu convidar-me para fazer a cenografia e os figurinos do *Rei Ramiro*.

Afinal um encenador (ou coreógrafo), quando está a convidar alguém para um espectáculo, já está a fazer um *casting*... só que não é de actores, mas está, também, a escolher um certo tipo de trabalho dos outros intervenientes para a imagem visual do espectáculo que pretende.

Até aí era uma mera espectadora sem nenhuma formação específica para tal, apenas tinha o Curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. O que sabia de tecidos devia-se ao facto de pertencer a uma geração onde o pronto-a-vestir era quase inexistente e, por conseguinte, fazia-se a roupa em casa ou numa costureira.

Quando ia com a minha mãe escolher e comprar tecidos ouvia-a falar de nomes como *organdi*, *cambráia*, *tafetá* ou *tweed*. Perguntavam-me depois se queria a saia em viés, com pregas ou com machos. Tudo terminologias que estava longe de suspeitar virem a ser-me úteis no que mais tarde seria uma das minhas vertentes profissionais.

Logo nesse primeiro trabalho percebi que, não fora eu ter alguns conhecimentos desses termos técnicos e saber um pouco de costura, os meus desenhos não teriam sido interpretados pela costureira convenientemente.

O facto de ser uma “novata” na área dava-me a sensação de não ser respeitada e por isso de quererem impor-me uma interpretação pessoal que não coincidia, por vezes, com a minha.

Primeira lição: ou eu sabia o que queria e como se fazia e me fazia entender, ou então teria grandes dissabores no futuro.

Quis o encenador dessa peça que lhe fizesse propostas de figurinos antes de os ensaios começarem. Assim fiz, mas, claro, na presença dos actores que os iam vestir tive de refazer dois deles, pois os desenhos que fizera não se adaptavam em nada aos seus corpos.

Segunda lição: o corpo, o movimento e a interpretação de um actor são parte integrante da construção do figurino, para além dos conceitos do encenador e do figurinista.

A estas duas aprendizagens juntaram-se muitas outras ao longo dos anos. Mas, por muita experiência que armazenemos, há sempre novas situações e, por isso, novas soluções a descobrir, tão artesanal é esta profissão. Aliás, já me tem acontecido, em certas peças de roupa, e não por falta de orçamento, ter de as fazer com as minhas mãos, porque só no acto de fazer é que vou descobrindo exactamente aquilo que ando à procura.

Um aspecto menos visível, mas de grande importância, é o de saber lidar com as fragilidades de quem se expõe: **o intérprete.**

Edith Head, figurinista que ganhou oito óscares, dizia que «a sua profissão tinha muito de alfinetes, de psiquiatra e de ama-seca».

Uma das coisas inerentes ao trabalho do figurinista é a cumplicidade com os actores. Uma actriz disse-me, um dia: – Acho que quem nos veste e pinta é que nos atura e é preciso ter um estofamento muito grande! Acompanham-me na transformação, no suplício e no prazer; são nossas íntimas. Eu dispo-me, exponho-me, e há uma pessoa que está ali a jogar com as minhas formas e me faz sentir única.

Todas as inseguranças, complexos, incertezas e fraquezas se projectam nessa segunda pele, pois essa sim é material e palpável e, conseqüentemente, mais facilmente objecto de discussão.

Por vezes, senti neles a necessidade da aprovação dos seus colegas.

E nós precisamos de ter muita convicção para não sermos contaminados por essas inseguranças, quando elas não se justificam, e, antes, transmitirmos ao intérprete uma certa confiança.

Trata-se de um jogo subtil o de saber descodificar o que é dito e o que se esconde no não dito.

Um actor que se sente inseguro no seu papel pode questionar qualquer figurino que vista.

Uma bailarina que se julga feia vai achar que as suas enormes mangas são para lhe tapar a cara.

Um cantor que pense que uma certa cor lhe fica mal, ou lhe dá azar, vai fazer tudo para não usar essa cor.

O carácter do intérprete revela-se, expõe-se, em toda a sua nudez.

Tanto vi aqueles a quem lhes era quase indiferente a roupa que levavam, como os que punham obstáculos e dificuldades às mais variadas e insignificantes coisas.

Também os vi recorrer a estratégias várias para conseguirem os seus intentos.

O mesmo intérprete pode manter o mesmo tipo de comportamento ou modificá-lo de um espectáculo para o outro, consoante a sua vida pessoal ou as dificuldades por que está a passar com o seu papel.

Saber lidar com esta imprevisão de comportamentos é uma aprendizagem que nenhuma escola pode dar. Saber dizer não, com firmeza, e dizer sim, com certeza, quando o outro tem razão.

É preciso aprender a estar à escuta da palavra, do olhar e do gesto do outro. Afinal, o espelho, nós e a mestra somos os primeiros espectadores e não há nada mais gratificante do que registarmos, no momento do cruzamento de olhares, a aprovação sincera, a alegria ou o entusiasmo pela sua nova pele. Igualmente gratificante é ver depois como alguns intérpretes se apropriam e tiram partido do figurino e vão à procura de novos movimentos, gestos, posturas e sons.

Num processo de trabalho criativo, há sempre o somar de momentos penosos e de angústia, de prazer e descoberta, de compassos de espera ou de cansaço. E, curiosamente, nem sempre os processos que foram mais enriquecedores para nós foram coincidentes com o resultado final e a apreciação do público.

Pode haver momentos fascinantes na descoberta de uma peça, por se tratar de um excelente texto e os actores e o encenador serem pessoas que nos fazem descobrir coisas muito interessantes. Esse é, então, o momento de privilegiado crescimento interior. Mas, também, pode haver textos que nos tocam menos ou pessoas menos estimulantes e, aí, temos de arranjar maneira de encontrar incentivo em nós próprios e em certas pequenas coisas para chegar ao fim com dignidade.

Depois vem o actor e, mesmo que o conheçamos bastante bem, é como se estivéssemos a olhar para ele pela primeira vez. A maneira como ele se está a movimentar e a construir a sua personagem vai-nos sugerir certas soluções e não outras. É preciso ter atenção porque ele pode estar a camuflar-se na sua roupa de ensaio.

Entretanto, já o **encenador** nos deu pistas. Uns mais do que outros. Mas, curiosamente, também não é por nos falarem muito e quererem explicar tudo muito bem que o entendimento é forçosamente maior. Se as pessoas estão no mesmo registo, basta uma palavra certa, uma imagem ou uma leve sugestão, e nós intuímos por onde devemos ir. Trata-se, então, de um entendimento perfeito.

Junta-se a isto tudo uma outra fase empolgante que é a de **pesquisar** sobre tudo o que possa ter a ver com o que estamos a fazer. Esta pesquisa tanto pode



Vera Castro, figurinos de *Estrelas da Manhã*, 1992.





ser feita em livros, textos e imagens de pintura da época, como em filmografia, livros de fotografia ou, até mesmo, imagens do nosso quotidiano. Cada peça propõe-nos a descoberta de mundos específicos que nos fazem trilhar percursos novos.

Somos, assim, como um actor que também tem de vestir uma nova pele, de cada vez.

Lembro-me de, um dia, ter de vestir um actor de *punk*, numa peça de carácter realista. Claro que eu tinha uma imagem, como qualquer pessoa pode ter, do que é um *punk*, mas corria o risco de cair num estereótipo e não queria que isso acontecesse, que algum espectador não levasse aquela personagem a sério, caso cometesse algum erro.

Resolvi então ir a uma loja que me sugeriram. Vi as peças de roupa e os sapatos que vendiam e comecei a falar com o empregado que, afiando as suas unhas com um *x-acto* e sem nunca olhar para mim, começou a dar-me toda a informação que precisava. Através dele, que já tinha sido *punk*, acabei por conhecer um seu amigo e convidei os dois para irem ver um ensaio. Arranjaram-me roupa em tempos usada por eles e explicaram-me, por exemplo, que, se os atacadores das botas fossem brancos, vermelhos ou pretos, isso queria dizer coisas absolutamente diferentes.

E eu, que não suspeitava de tais códigos, só assim pude ficar descansada por ter feito o meu trabalho respeitando o público, qualquer que ele fosse.

Entendo que num texto realista e contemporâneo, nada servirá melhor o espectáculo do que encontrar peças já feitas e de preferência usadas, para que na sua conjugação dêem mais humanidade às suas personagens. A maneira como se misturam essas peças de roupa é uma outra forma de criar.

Encontrar as peças certas é como ir à descoberta dos tecidos para fazer um figurino, pois não vale a pena pensarmos em certos desenhos se não encontrarmos os materiais apropriados. Mais vale primeiro sondar o que o mercado, cada vez mais diminuto, nos oferece, e partir, então, dessa base.

Não sei se hoje a moda influencia mais a criação de figurinos do que em outras épocas. Será que se pode fugir à época em que se vive? Veja-se fotos de filmes ou de peças e como a maquilhagem pode trair a época que era suposto retratar.³

Se os figurinos são totalmente executados, podemos ter a certeza de que a nossa maior aliada tem de ser a **mestra do guarda-roupa**.

3 «Há modas no pensar, como há no vestir, e, para muitas pessoas, é difícil, se não impossível, pensar de outro modo que não o da sua época.» Rimbaud



Vera Castro, figurinos de Renard, 1997.





Neste aspecto, tive experiências muito diversas.

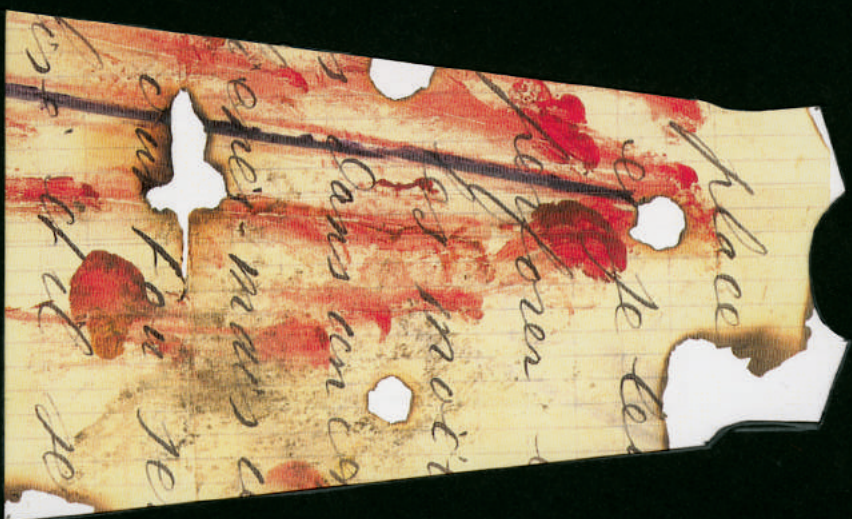
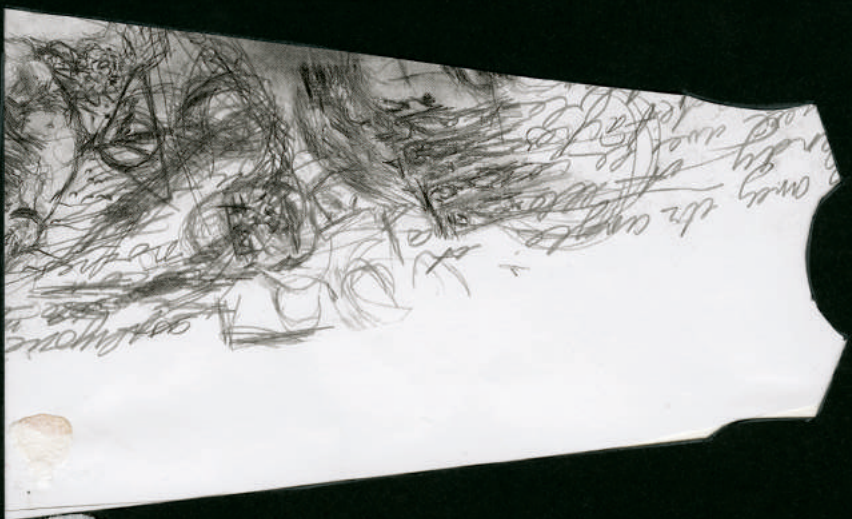
Trabalhei com costureiras cujo saber era tão escasso que tudo se tornava num verdadeiro suplício, desde as trapalhices na confecção, até ao não cumprimento de prazos, o que pode ser fatal e angustiante para todos.

Também trabalhei com quem era bastante profissional, no entanto, de trato tão difícil, quer comigo, quer com os intérpretes, que o trabalho se tornava num verdadeiro inferno.

Felizmente, também, pude conhecer as que aliam um enorme profissionalismo a um excelente relacionamento humano. São pessoas que entendem o trabalho como um colectivo, onde somos todos cúmplices, passageiros da mesma viagem. Não olham a horários nem a dificuldades para conseguirem um resultado mais perfeito e conseguem traduzir a nossa ideia. Sofrem quando sabem que a roupa que fizeram é maltratada pelo intérprete, sentem que há uma dessacralização pela obra criada e uma grande falta de profissionalismo. Felizmente, há intérpretes que, não sendo arrumados na sua vida pessoal, não saem de um teatro sem arrumar os seus trajes, num ritual de respeito pela personagem que, no dia seguinte, vão ter de encarnar outra vez.

Entre estas fases excitantes e empolgantes, instala-se, quase sempre, uma certa angústia; por muito que digamos a nós próprios que já fizemos outras vezes, que fomos capazes, que havemos de conseguir também desta vez, a angústia está lá e é sempre a mesma, pois é sempre como se fosse a primeira vez, e só mesmo no fim, quando todas as peças do *puzzle* se juntam, é que se pode ter a noção do que estava certo ou não.









Vera Castro, figurinos de Artaud Estúdio, 1997.



Quanto ao **espaço cénico** onde os figurinos se vão inserir, claro que o ideal, caso se seja também cenógrafo, é conceber ambas as coisas, pois dificilmente haverá articulação mais bem conseguida das duas componentes. Nesse caso pode, desde logo, fazer-se opções de fundo e gerir-se um conceito global.

Em Portugal, há várias pessoas a fazerem-no, mas não quer dizer que o façam sempre.

Se isto não acontecer será necessária uma grande sintonia no trabalho entre o figurinista e o cenógrafo. Não é, por isso, possível começar a pensar em figurinos sem saber que tipo de espaço vai haver, que valores cromáticos vai ter, que materiais e texturas vão ser usados, se vai ser despojado ou se vai ter muito ruído visual, se é intemporal ou define uma época. Só depois se pode pensar como o figurino se deve enquadrar nesse espaço.

Quando chega a vez do responsável pelo **desenho de luz** é necessário ter em conta, para além da sua ideia de atmosferas, de recortes do espaço ou das silhuetas dos corpos, as cores e as texturas dos tecidos usados.



Por isso, normalmente, quer seja pelos próprios intérpretes, quer seja por substitutos, devem colocar-se as pessoas com a roupa nos locais onde elas vão estar, para ver com que intensidade a luz deve incidir, para as revelar ou ocultar, como se pretende.

Curioso de observar é como este triângulo cenografia/figurinos/luz, que constitui todo o lado visual de um espectáculo, tem ou não uma hierarquia na maneira como é visto, quer por aqueles que constituem o próprio espectáculo, quer pelos outros agentes culturais.

Ora, de uma maneira geral, primeiro destaca-se a cenografia, depois os figurinos e por último a luz.

A esta distribuição nas fichas artísticas, também corresponde, muitas vezes, o modo como são remunerados os respectivos autores. Tudo tem a ver como as pessoas que dirigem os teatros, as companhias ou os projectos, encaram ou não a existência dessa hierarquia e a natureza de cada projecto.

De trabalho em trabalho, como se pode ao fim de muitos anos manter o mesmo gosto, para que cada um não se torne apenas em mais um, mas ainda, mais uma vez, aquele desafio único e especial. Para mim, trata-se de me alimentar do que os outros fazem, de me surpreender numa exposição, de me extasiar num museu, de me espantar pelo que vejo na rua, enfim, de me deliciar na fruição da vida.

Como é que num retrato de um museu aquela cor e aqueles materiais se conjugam tão bem? E as pregas porque caem assim? Como é que aquela pessoa que passou por mim teve tamanha audácia a conjugar peças de roupa aparentemente inconciliáveis? Tudo se pode tornar matéria de inspiração, mesmo o que, por vezes, pareça que nada tem a ver, como as belíssimas manchas de uma parede já velha, que deteve o nosso olhar.

Há, também, em certas ocasiões, a vontade de experimentar coisas novas. Pode ser a estampagem que se faz num fato, uma ligação menos óbvia no nosso imaginário, enfim, arriscar qualquer coisa que ainda não experimentámos e de que não estamos certos de poder vir a funcionar, para não nos fecharmos sobre nós próprios.

E onde param os afectos no meio disto tudo?

Num trabalho onde se lida com várias pessoas e onde as escolhas se fazem, na maior parte das vezes, por afinidades artísticas ou pessoais, os afectos são, também eles, motor de motivação. Caso contrário, o trabalho torna-se numa mera e desinteressante realização puramente profissional, sem o prazer da cumplicidade e o gosto da partilha, seja com quem dirige, seja com quem veste, com quem executa ou com quem produz o espectáculo.

As boas memórias estão nos trabalhos onde os laços entre pessoas se estabeleceram, onde o sorriso

cúmplice apareceu, a dúvida foi partilhada, a ajuda foi feita, o riso distendeu. Até o cheiro de certos teatros por onde passámos nos pode ser apaziguador ou inquietante pela memória do que aí vivemos.

De memória em memória, também esses fatos cosidos ao longo de horas por mãos habilidosas ficarão, no final, pendurados no varão de um armazém, fechados num escuro e poeirento espaço qualquer, onde o suor do intérprete já não molha, a mão já não repuxa nem ajusta, as pregas já não volteiam.

São só fantasmas sem vida, sem corpo, sem alma, dum silêncio assustador. A menos que voltem a ser usados, reajustados, reciclados, refeitos para outro corpo que lhes vai dar outro uso e, novamente, sentido.

Quando fui professora observei, no decorrer do tempo, vocações, revelações, mas também certas dificuldades que se repetiam, quase inevitavelmente, nos alunos: o entendimento de um texto, o saber lidar com quem dirige e, sobretudo, com quem veste as vestes, e, também, o complexo de estarem a “servir” os actores e de não existirem nunca autonomamente, não percebendo que essa autonomia só pode existir noutras áreas artísticas.

O tempo poderá ensinar-lhes que, se tiverem curiosidade, paixão, humildade, perseverança, e souberem estar atentos aos outros, só lhes faltará algum talento para poderem sobreviver na profissão.

E, talvez anos mais tarde, ao entrarem no guarda-roupa da escola, se lembrem daquele casaco azul que o colega vestia e isso talvez lhes faça lembrar um gesto, uma entoação ou um esgar que ele fazia.

Para eles, os que estão a começar e os que ainda hão-de chegar, bem-vindos sejam com novas maneiras de fazer, de pensar e de estar nesta profissão a que se dá o nome de **figurinista**.

Vera Castro, 2007.