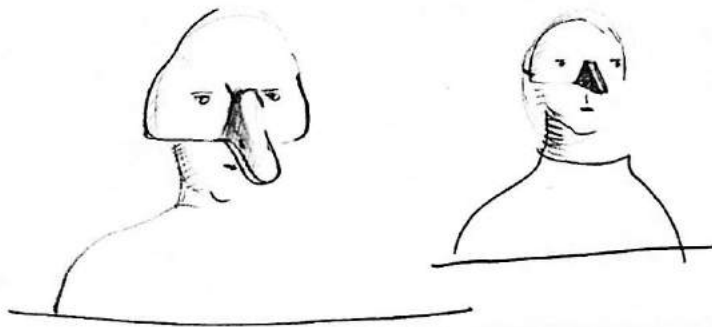
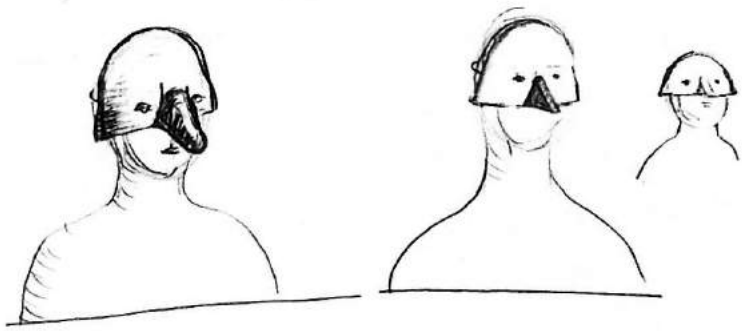


Figurinistas





Como vieste parar a esta profissão?

Um pouco por acaso e também por amizade. Já era amiga do Luis Miguel Cintra e do Jorge Silva Melo. Um dia encontrei o Luis Miguel na rua e ele convidou-me a ir até ao Teatro do Bairro Alto, onde tinham acabado de se instalar. Na altura eu fazia fotografia e vim fotografar o espectáculo que estava em cena *Os Pequenos Burgueses*. Depois disto, o Luis perguntou-me se queria ajudar na produção seguinte, eu disse que sim e fiquei até hoje.

Eu tinha feito um curso de artes gráficas em Inglaterra e nunca tinha feito coisas que tivessem a ver com teatro. Tinha alguns conhecimentos de cenografia que me vinham do trabalho que fiz no *atelier* do Daciano da Costa.

Em relação aos figurinos, não sabia nada de nada, mas o Luis e o Jorge ficaram de me ajudar e ainda me lembro de ter feito uns desenhos de figurinos, em tamanho muito pequenino, e de o Jorge me ter dito que não podia ser assim, tão pequenino, porque senão as pessoas não conseguiam executá-los. Depois fizeram-se em tamanho maior, falámos com a Emília e, a partir daí, com o apoio que me deram, lá me fui soltando e, aos poucos e poucos, fui fazendo sozinha.

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

À partida, não tenho segurança de nada. Não é pelo facto de imaginar que tenho umas teorias e uns conhecimentos que me sinto segura.

É sempre uma folha em branco e nunca tenho a sensação de estar a aplicar soluções que já conheço. Para mim, é fazendo que a “coisa” se concretiza, e é quando junto uma série de dados que finalmente encontro uma solução.

Esses dados passam pelo corpo e pela natureza de cada pessoa, de cada actor, que ao longo destes anos eu já conheço melhor. Não me passa pela cabeça fazer o fato sem ter em conta quem o vai vestir.

Relativamente ao processo criativo, eu posso ter uma ideia e tentar concretizá-la ou posso, no acto de procurar coisas, chegar à ideia.

É, muitas vezes, no contacto com os materiais, que eu chego à ideia.

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

Tenho a noção de que se trata de um assunto delicado, porque sendo o actor um corpo que se expõe em todo o seu esplendor, a maneira como se expõe é particularmente sensível. Tenho consciência de que, ao trabalhar sempre com as mesmas pessoas, acabo por ter um conhecimento delas mais aprofundado, mas tenho um grande cuidado. Para mim, é impensável que o actor tenha de vestir alguma coisa que lhe seja totalmente desagradável, porque não acredito que alguém possa aguentar estar em cena ou exposto com algo que lhe repugna e contra a qual ainda tem de lutar, a não ser que isso seja pedido pela própria encenação. Por exemplo, as pessoas gordas desejam sempre não o parecer e eu percebo e tento que seja assim. Mas há casos em que não se deve esconder mas até evidenciar o que faz parte da pessoa. As provas são ocasiões para ajustes e para irmos ao encontro uns dos outros e acabarmos por chegar a consensos. Espero não ter nunca obrigado alguém a ficar maldisposto com aquilo que vestiu.

Podes dizer quais as características que fazem reconhecer a autoria do teu trabalho?

Não sei e também não faço ideia se os outros sabem. Sei como faço, sei o cuidado, a atenção, o desejo de fazer, de descobrir e de produzir alguma coisa que sirva o objecto, isto é, que sirva o espectáculo.

O que te leva a chegar ao conceito de um figurino: o corpo do intérprete, a forma como ele constrói a personagem, a tua leitura do texto, a ideia de quem dirige?

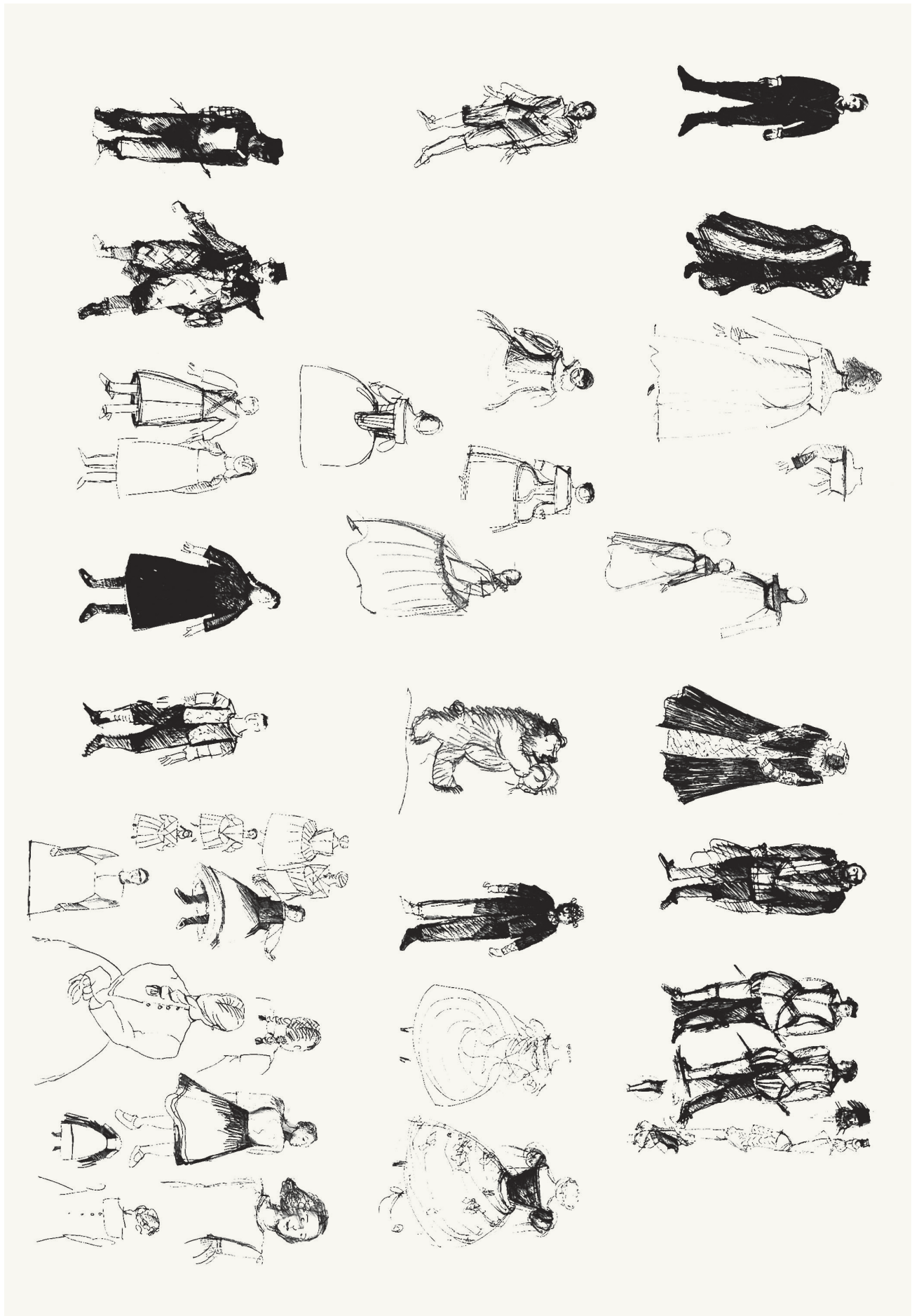
É tudo isso, porque é evidente que antes de fazer um desenho ou uma proposta do que poderá vir a ser, há, com certeza, algumas conversas com o encenador, que, neste caso, é o Luis Miguel. Claro que a ideia vem também da leitura que o texto nos propõe e, ainda, da escolha do intérprete, pois ela em si também já é um caminho para uma determinada solução. Depois, tudo se junta e o trabalho é feito sobre uma data de dados.

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?

Eu não sou capaz de eleger “casos”. Nesta actividade com muitos anos, com certeza que, se começasse a falar, acabaria por ter muitas histórias para contar. São trinta e tal anos de uma constante actividade rotineira, no sentido em que estão sempre a sucederem-se, mas nada rotineira na medida em que, quando um trabalho acaba, é preciso limpar tudo para começar outro novo. Responder a essa pergunta é difícil, não consigo. É quase como se me pedisses para falar da minha vida.



Cristina Reis, figurinos de *Um Auto de Gil Vicente*, 1996.



Cristina Reis, desenhos para figurinos de *O Triunfo do Inverno*, 1994.



Cristina Reis, desenhos para figurinos de *Amor/Enganos*, 2000.



Cristina Reis, desenhos para figurinos de *The English Cat*, 2000.

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

Sinto muitas vezes medo de um cansaço e não sei se há renovações. Há contingências de vida, de trabalho, que, por escolha, também obrigam a não olhar muito para trás e a andar muito mais para a frente. O que sei é que tenho uma atenção, um olhar, um gosto pelo exterior, em especial pela pintura que me é particularmente estimulante e me serve de apoio, portanto, de uma maneira ou de outra aparece sempre. Há nos meus trabalhos uma zona que passa muito constantemente pela pintura de outras pessoas.

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

Felizmente não sinto muito isso, porque a forma de produção a que me habituei, aqui na Cornucópia, permite-me fazer e refazer o que quero, até chegar ao que me parece ser melhor.

Numa profissão em que se lida com tantas pessoas, que espaço têm para ti os afectos?

Imenso e isso é importante para todas as questões.

Ter presente que eu trabalho num sítio especial, um sítio que nasceu por afectos, por desejos comuns, e que continua a existir por desejos comuns que não têm nada a ver com carreiras, profissões. Para mim só tem sido possível permanecer ligada a uma situação destas tanto tempo porque há, de facto, uma enorme componente afectiva, confiança, gosto.

Não me passa pela cabeça trabalhar com uma pessoa de quem não goste ou com quem não me entenda.

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

Sim, sinto que há diferenças. Em princípio, as pessoas apropriam-se daquilo que têm como roupa para um espectáculo mas, depois, há diferenças que dependem da personalidade ou da forma como cada actor utiliza aquela “pele”, para mais ou para menos.

É evidente que posso ter feito uma “pele” que não se dá por ela, mas sente-se sempre que há maneiras muito engraçadas de as pessoas estarem nas provas, o efeito que “aquilo” lhes produz, que as prolonga de uma determinada maneira ou as reforça neste ou naquele aspecto e que cada pessoa tem mais ou menos gosto. Há pessoas para quem, se calhar, uns sapatos castanhos são iguais a uns azuis e não ligam nenhuma e há outros que percebem ou que gostam ou que sentem que nem pensar ser azul, em vez de castanho; isso depende de cada actor.

Por outro lado, há ainda a questão do cuidado que cada um deve ter com a roupa; faz-me sempre confusão que não haja algum respeito por uma coisa que deu trabalho a fazer e que é um instrumento de trabalho.



Cristina Reis, figurinos de *O Novo Menoza*, 2001; e *A Floresta*, 2008.

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

Muita atenção a tudo, muita paciência e até alguma teimosia, não querer fazer tudo de uma vez, não querer fazer num trabalho tudo o que se julga saber fazer, não se querer evidenciar, não querer mostrar o seu talento, especialmente nesta coisa, ter a humildade de ser também instrumento de trabalho para aquele conjunto de operações que se está a processar.

Faz-me sempre confusão que uma pessoa queira muito existir e não seja pelas boas razões porque por mais talentoso e criador que se seja, se se quer sobrepor a tudo, está tudo estragado. Este é um trabalho de conjunto que não sai à primeira.

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?

Apesar de tudo, as pessoas vestem-se no seu quotidiano de acordo com aquilo que são. Se, ao representarem uma peça, fizer parte do próprio exercício serem aquilo que são ou escolherem o que gostariam de usar, o que pode acontecer é que um qualquer pormenor se pode alterar, reforçar, retirar ou combinar de outra maneira, para ajudar a completar o que a pessoa julgava estar a fazer.

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

As críticas não constituem para mim factores estimulantes. Para mim, há um tempo particularmente estimulante e maravilhoso, que adoro – é o momento em que estou com os actores a ler o texto, a fazer o levantamento, a decifrar, procurar, encontrar, analisar. Aliás, eu gosto de todas as fases do trabalho, sendo que as provas são talvez as mais cansativas, porque é preciso marcar, desmarcar, voltar a marcar etc., de acordo com a disponibilidade de cada um. Mas o estímulo não vem de fora, surge de dentro do próprio espectáculo, do fazer, nas condições que aqui encontro.

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?

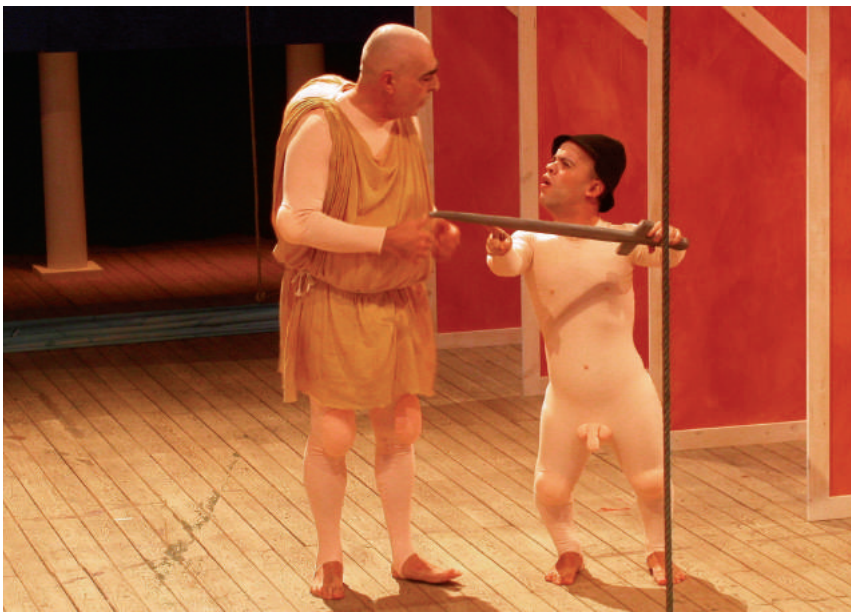
Aqui na Cornucópia não há essa hierarquia. Na ficha técnica todos os nomes aparecem escritos com a mesma letra e no mesmo corpo. Eu gostaria de viver num mundo onde nada disto tivesse essas conotações de mercado.

O encenador é fundamental, porque é quem encaminha, quem abre as portas para que se crie um determinado resultado final. O encenador pode até prescindir de todos os que trabalham com ele, só não pode prescindir de ter um chão e actores. Mas, a partir do momento em que considera que é necessário ter uns colaboradores que se encarregam de criar o lugar onde ele introduz aqueles corpos, que se mexem vestidos de determinada maneira, iluminados de acordo com aquilo que se imagina que é a melhor maneira de dar a ver aqueles corpos naquele lugar, então, tudo aquilo é uma coisa que não começa aqui e acaba ali, com hierarquias, mas é uma obra de conjunto em que, se um deles estrilha, não corresponde ou não faz parte dessa mesma unidade, não se aproveita nada.

Cristina Reis, figurinos de *A Gaivota*, 2006.







Cristina Reis, figurinos de *Esopaída*, 2004.



Cristina Reis, desenho de figurinos para *Ah Kiu*, 1976.

Que motivos atribuis para a falta de livros sobre esta matéria?

Não sei, mas seria bom que houvesse livros que explicassem como se fazem as roupas de todas as épocas, porque isso bastava para se saber como construir. O que existem são alguns livros da história do traje e também alguma documentação sobre teatro feita para os próprios espectáculos.

Nós, na Cornucópia, fizemos uma espécie de catálogo sobre os nossos trabalhos. De facto, pessoalmente, não sinto uma falta muito grande desses livros. Acontece que posso apoiar-me na fotografia, na pintura, na gravura, no cinema e até, muito simplesmente, no que vejo à minha volta.

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

Não tenho uma relação muito emotiva, mas posso lembrar-me com gosto de um espectáculo em que alguém vestiu aquilo. Tenho tudo limpo, arrumado por conjuntos ou por espectáculos, e sei muito bem o que ali está. Tenho uma memória absolutamente fiel e sei reconhecer o que cada coisa é e quem é que a usou, e são já mais de noventa espectáculos. Mas acontece que aquilo que eu sinto em relação à roupa é que não é uma coisa que eu adore; eu faço porque é mais cómodo, faço porque faz parte da “coisa”, porque vem com o pacote inteiro. Em relação às roupas tenho um sentimento que parece desinteresse, mas não é tanto assim; por muito especial que seja uma peça de roupa, pela sua beleza, pelo pormenor, pela construção, se lá dentro não tiver a pessoa, interessa-me menos. Um fato vazio dá-me uma aflição imensa.

Cristina Reis, figurinos de *Tito Andrónico*, 2003.







Como vieste parar a esta profissão?

Os meus pais estavam ligados ao teatro amador e desde miúdo que presenciava a feitura das coisas: os ensaios, as discussões, os trabalhos de casa, e comecei também, desde logo, a interessar-me pelo teatro e pela maneira de o fazer.

O meu interesse continuou e comecei a ler teatro. Passei da banda desenhada para a leitura das peças, o que pode parecer uma trajectória pouco normal, mas do meu ponto de vista, e ao pensar no mundo infantil e adolescente, parece-me muito natural, porque dá igualmente para imaginarmos muitas coisas, tal e qual como quando lemos BD.

Foi muito estimulante para a minha imaginação ao nível das situações, dos lugares, das personagens. Assim, a minha curiosidade sobre a leitura das peças satisfazia-se e, ao mesmo tempo, ia fantasiando e construindo espaços e personagens.

Depois, fui para o curso de pintura da ESBAL e, embora não tenha acabado o curso, andei lá alguns anos e mantive sempre o interesse pelo teatro. Nas Belas-Artes, através de uma cadeira de pintura, fez-se uma aproximação com o Ballet Gulbenkian, que eu já frequentava como espectador. Tive a oportunidade de ficar próximo, por dentro de um trabalho do Carlos Trincheiras que iria estrear, com cenografia e figurinos da Emília Nadal.

Na Escola fizemos um trabalho sobre o que acharíamos que podia ser a cenografia e os figurinos para essa peça, e, com esta experiência, tive a possibilidade de estar mais próximo da dança. Era uma coisa que ainda não me tinha acontecido, a não ser com o teatro.

Dois ou três anos mais tarde fui fazer uma cenografia para o Vasco Wellenkamp, num *workshop* da Gulbenkian.

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

A prática é um campo que está sempre em aberto. Se calhar deveríamos dizer as práticas, porque nos estamos sempre a confrontar com diversos sistemas de produção, ora nos pedem que gastemos pouco dinheiro, ora nos dizem que temos todo o dinheiro à nossa disposição, e isso faz toda a diferença.

Depois, como somos *free-lances*, temos de ir dialogando com toda a gente, coisa que também faz parte da prática, e este diálogo com os outros pode constituir uma surpresa. Temos de dialogar com o encenador, com o cenógrafo, com os actores. A nossa prática e aquilo que tiramos dela é feita de pormenores. Muitas vezes, deparamos com um actor, ou um bailarino, que detesta uma cor que nós decidimos para um determinado figurino, e, aí, alteramo-la ou não, em função da empatia que temos pela pessoa, porque não queremos que sofra constrangimentos, mas queremos moldar as coisas para que tudo saia de uma forma harmoniosa sem contrariar o nosso trabalho.



Nuno Carinhas, figurino, 1993; e desenho de figurino para *Os Sete Silêncios de Salomé*, 1992.



"SAROME"
English National Ballet
mcsweeney 92



Nuno Carinhas, figurino de *Os Sete Silêncios de Salomé*, 1993.



Nuno Carinhas, desenho de figurino para *Os Sete Silêncios de Salomé*, 1992.

Teria de se fazer uma espécie de mapas de aprendizagem em relação à pergunta, porque é muito vasta e porque se estivermos sempre abertos a experimentar coisas novas nunca mais paramos, portanto, as práticas vão-se sempre acrescentando umas às outras e é óbvio que se somam. Nós nunca derretemos a prática que está para trás, acrescentamos é sempre mais alguma coisa. Estamos sempre a praticar. Se há coisa que torna o nosso trabalho mais perto de arte, para mim, é essa. A prática nunca se dissolve, nem nós ficamos longos períodos de tempo na mesma. Estamos sempre em movimento, talvez isso nos distinga do artista plástico que, de alguma maneira, pode cristalizar num determinado período da sua criação, sendo que só mais tarde nos

apercebemos que passou a outra fase. Em relação ao nosso trabalho é muito difícil, porque hoje podemos estar a trabalhar no contemporâneo e amanhã no clássico e isso faz com que as nossas escolhas não sejam assim tão perceptíveis. Sabemos muito bem o que é nosso e o que não é, ou porque temos um gosto pela depuração, ou por demasiada riqueza dos materiais, ou uma maneira de fazer muito intrincada, ou, ainda, porque somos muito soltos nessa maneira de fazer ou somos mais lisos ou mais rugosos na maneira como desenhamos as coisas e as concretizamos. Mas, para além disto, é muito difícil nós perseguirmos estilos, maneiras de fazer, sem que estejamos sempre em modificação.

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

Ainda no *atelier* e já nos deparamos com questões desse tipo. Se bem que fosse bom conhecer sempre os intérpretes muito bem, antes de desenharmos para eles. Muitas vezes, nós criamos uma espécie de padrão que depois se desenvolve por todos os intérpretes e nem sempre avaliamos se determinado intérprete tem uma morfologia diferente daquilo que idealizámos.

Estas circunstâncias são importantes porque, com frequência, falta-nos ou sobra-nos um bocado de corpo em qualquer sítio e temos de reequacionar o figurino, tendo em conta o nosso trabalho e também a vontade do intérprete, que poderá gostar de uma cor ou não, de uma forma ou de outra.

Enquanto que o bailarino joga muito mais na funcionalidade e numa espécie de gosto ao espelho, o actor tem outras idiossincrasias, pensa mais que aquele personagem não tem a ver com determinada peça, cor ou corte e pergunta-se: – mas porque é que eu estou vestido assim?

Acho que muitas vezes essas circunstâncias provocam diálogos, porque nós temos razões e só temos é de levar as pessoas a perceberem quais são, embora tentando entender as delas. Depois, acho que há também um problema de confronto do intérprete com o seu próprio objecto e com aquele que nós lhe propomos e, ainda, a necessidade de compreensão de uma linguagem que é a nossa.

E é quando começamos a juntar os figurinos que as pessoas podem perceber que não estão isoladas naquela malha que nós criámos, mas que estão dentro da mesma lógica com os outros.

Muitas vezes, não é só com o intérprete que temos de pensar nalgumas modificações, é também com a própria mestra, a pessoa com quem trabalhamos. É aí, mais do que no confronto com o intérprete, que existem propostas que podem ser intrigantes, e, então, temos de pensar bem se existe uma razão forte ou não para mudarmos.



Nuno Carinhas, figurino de *Os Sete Silêncios de Salomé*, 1992.

Há ainda uma outra coisa que também pode acontecer na evolução do próprio trabalho: é, de repente, percebermos que o espectáculo está a ir para um determinado lado, que no início não suspeitávamos, e, nessa altura, temos de dar alguns golpes de rins, para nos reajustarmos a essa nova realidade criativa que é o espectáculo em si mesmo.

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

Realmente é difícil e eu não sei bem como definir mas, talvez, alguma simplicidade nas formas, uma leitura simplificada mesmo em relação a uma determinada época, uma estilização forte, crueza no sentido do cru, daquilo que não está muito trabalhado, mostrar os materiais tal qual eles são, sem os iludir muito num tratamento *a posteriori*, algo que tem mais a ver com as texturas e a luz dos materiais do que com qualquer outra coisa.

O que te leva a chegar ao conceito de um figurino: o corpo do intérprete, a forma como ele constrói a personagem, a tua leitura do texto, a ideia de quem dirige?

Acho que é isso tudo junto, porque muitas vezes as nossas ideias condicionam as ideias dos outros e vice-versa, embora com o intérprete, por muito boas intenções que tenhamos, não partilhemos assim tanto como isso as suas visões, até porque, geralmente, temos de começar bastante tempo antes e, por isso, temos de ter ideias preconcebidas sobre o objecto que se vai construir. Acho que é muito mais com o encenador, com uma leitura partilhada e numa dramaturgia que nos sirva aos dois. Do meu ponto de vista, penso que vale a pena insistir no conceito de que os figurinos só têm razão de existir se forem realmente um dado dramático, e, portanto, a partir daí a dramaturgia nunca é individual, nunca é só a nossa.

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?

Acho que em Portugal há um défice de história do espectáculo e isso põe-nos, também, automaticamente em défice, porque para tratarmos do nosso património quase que precisávamos, cada um de nós, de ter uma instituição para recolha dos figurinos, desenhos, peças feitas, etc.. Deveríamos ter um arquivo fotográfico exemplar, vídeos ou documentos que tomassem conta de todos os processos.

Mas, em Portugal, toda esta história está por fazer. Gostaria que não continuasse assim por mais gerações, até porque, actualmente, há mais suportes para registar as coisas e existe talvez uma apetência maior para fazer a história das coisas.

Por estas razões, penso que as impressões que temos dos espectáculos têm mais a ver com a nossa memória afectiva e, muitas vezes, isso nem sequer tem que ver com os objectos em si. Outras vezes, tem a ver com êxitos inusitados, coisas que nunca pensámos que iam ser tão brilhantemente recebidas, visto que, pelo menos da minha parte e penso que da tua também, não trabalhamos em espectáculos que tenham a ver com o êxito comercial das coisas. Têm muito mais que ver com a nossa integridade e com a maneira como encaramos aquilo que fazemos. Mas claro que às vezes há determinadas manchas, que até podem nem me pertencer, são impressões, memórias que eu tenho. Estou a lembrar-me, por exemplo, da *Isolda*, que era um trabalho teu. Depois, quando se fez *Os Cavaleiros da Noite* e se juntou à *Isolda*, surgiu um objecto brincado de trabalhos de nós os dois. Já é uma matéria que se acrescenta e que passa a ser importante pela raridade que constitui, em termos de objecto de dança. Há, ainda, outras coisas de que me lembro, e, porque estou contigo, posso realçar, foi *Segismundo na Torre*. Era muito engraçado, muito artesanal, e foi uma partilha de gostos a dois, que é uma coisa sempre tão

difícil, visto que não somos pessoas de gosto fácil. Cada um de nós tem uma maneira de ver muito vincada, mas nesse trabalho que, do ponto de vista mediático, não teve importância nenhuma, provavelmente para nós funcionará como uma espécie de distensão das nossas responsabilidades e das nossas leituras, dadas as circunstâncias de se tratar de teatro universitário, na Torre de Belém – uma coisa perfeitamente inédita, onde há uma espécie de exotismo que se mistura com uma forma mais abandonada ou mais silenciosa de estar.

Bem, de qualquer forma, penso que os trabalhos que podemos assinalar, como cenógrafos, figurinistas, ou encenadores, são aqueles que resultaram melhores para toda a gente. E, aí, não quer dizer que o nosso trabalho fosse notável, o que quer dizer é que contribuímos para um objecto que no seu todo tinha qualquer coisa de assinalável, nem que fosse pela sua simplicidade ou pela sua menos valia em cada uma das áreas, mas que, no seu conjunto, resultou como um objecto coerente e uniforme.

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

Acho que essa questão, às vezes, é fruto de um estado de inquietação e de angústia muito grandes, porque queremos sempre perceber se estamos a inovar, se temos de inovar ou como é que vamos inovar.

Com a idade, a gente percebe que está sempre em movimento. Às vezes, o que não nos apetece é trabalhar, mas isso é outra coisa, tem que ver com o cansaço e com uma possível depressão que se abate sobre nós. É exaustivo sentir que temos de estar sempre a fazer. Mas penso que estamos sempre em renovação e acho que, a partir de certa altura, qualquer coisa pode ser motivo ou suporte para a nossa “fazedura”. Não quero dizer que precisemos de ver revistas de moda para desenhar figurinos, mas, se calhar, podemos ir ver uma boa exposição de pintura ou um catálogo de *design* de

móveis, para que isso nos motive, para nos sentarmos à mesa e desenharmos, porque o que nós precisamos é, essencialmente, de um motivo para nos sentarmos à mesa.

Não é tanto que não saibamos onde ir buscar inspiração, não é isso, porque nos habituámos a que isso esteja nos textos e destes passe para a nossa cabeça e da nossa cabeça para a nossa mão. Precisamos é de outros alimentos, e, pela minha parte, cada vez percebo melhor isso, quando, de repente, me vejo no pico da Serra da Estrela, paisagem diferente do meu dia-a-dia, e esse contacto com a natureza se torna decisivo quando volto para o meio dos carros e me sento para trabalhar. É só isso, são razões para voltar a trabalhar e não tanto fontes de inspiração ou renovação que tenham a ver directamente com o que se faz.

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

De facto, é importante, mas não sei bem se são os afectos, se as relações. Cada vez que nos importunamos com alguém há um desgaste e as pessoas têm maneiras diferentes de lidar com isso. Há pessoas que ficam pura e simplesmente tristes ou acanhadas e outras que pensam em como se vingar. Neste processo, que é o da feitura dos figurinos, as relações que para mim melhor têm que resultar são as que se estabelecem dentro do *atelier*, com as mestras e com as costureiras; as outras, em princípio, são mais fáceis porque não haverá falta de entendimento.



Nuno Carinhas, desenho de figurinos para *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*, 1981; *Rosso de Sera... Bel Tempo di Spera*, 1995 e *Sr. Cágado e o Menino/Olho de Chacal*, 1981.



Nuno Carinhas, desenho de figurinos para *Rosso de Sera... Bel Tempo di Spera*, 1995.

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

Penso que os intérpretes funcionam muito em conjunto. Hoje podemos encontrá-los num grupo, amanhã noutra, e são os grupos que se movem com uma determinada disposição ou predisposição para aceitar ou não uma pessoa e o seu trabalho. Nunca tive grandes questões com intérpretes acerca dos figurinos e penso que os problemas não se porão tanto em termos de gostarem ou não do que fazemos mas, antes, da importância que dão àquilo que vestem e à maneira como se apropriam disso.

Não me lembro de questões especiais. Por vezes, há alguns que dão boas sugestões, o que quer dizer que, de alguma maneira, estão entrosados connosco. É sempre uma mais-valia para o espectáculo quando nos sentimos bem nestas relações, que tanto podem conseguir-se de uma forma trabalhada, como espontânea. Seria bom termos a possibilidade de apresentar o nosso trabalho muito cedo, porque assim ele poderia ser testado; seria importante para que fizesse parte da interpretação. Mas o que se passa é que vivemos sempre um bocadinho em cima da hora, o que não facilita o uso do figurino enquanto objecto dramático; muitas vezes, ele é apenas a maneira como as pessoas estão vestidas. Sinto que isso me incomoda cada vez mais, e, do meu ponto de vista, a interpretação fica prejudicada, porque o intérprete representa como que escudado atrás de uma máscara que não lhe pertence, e se não lhe pertence, é porque há qualquer coisa que não está a funcionar bem.

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

Primeiro que tudo que preste atenção à vida exterior, aos possíveis objectos de trabalho, mas uma atenção que nos conduza a um ver e ouvir muito específico, para que não nos fechemos em nós próprios cedo demais. Uma das coisas que eu sinto é que, entre figurinistas, existe qualquer coisa que nós podemos designar como moda e modas que, de alguma maneira, nos formam o gosto e nos fecham dentro de determinado gosto, ainda antes de termos tido a possibilidade de fazer como que uma viagem, com mais informações, para que não nos fechemos numa determinada maneira de fazer e no nosso gosto, porque ele por si só não vale nada no meio do universo visual em que vivemos.

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

Não estou muito habituado a ver trabalhos de estilistas, mas lembro-me de um mestre de figurinos inglês me ter mostrado um guarda-roupa para uma companhia de dança inglesa, feito por um estilista muito conhecido. Dizia ele: – Isto pode ser muito interessante, mas a mim não me interessa, nem acho particularmente interessante ou bonito. Eu acho que pode resultar muito bem se o trabalho do estilista for absolutamente coincidente com a ideia do encenador, do coreógrafo ou do realizador, ou, então, se o conhecer muito bem e souber que ele pode, ou está disposto, a desenhar de outra forma.

Em relação aos resultados, é difícil assegurar se há alguma diferença ou não. Não sei perceber isso, porque é na dança que, em Portugal, os estilistas podem funcionar mais facilmente, e acontece que, na maior parte das vezes, também ela é suficientemente vaga nas suas intenções, para que nos apercebamos que aquilo deveria ser desenhado assim ou de outra maneira. Sendo assim, provavelmente, trata-se de um terreno que está vago e que pode ser



Nuno Carinhas, figurinos de *Dama d'Água*, 2001.

habitado, desde que respeite duas ou três regras de gosto e que funcione. A questão talvez tenha mais que ver com a dramaturgia, mas não sei se será. A maior parte das colecções de alta-costura têm um ponto de partida, uma dramaturgia, tanto podem ter como fonte de inspiração o mundo da ficção, cinema, teatro, pintura, etc., como podem ter outras expressões, até de carácter social. Portanto, também aí há uma história, uma dramaturgia, uma intenção e uma maneira de fazer, a partir de uma determinada narrativa que se quer transmitir.

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 achas que ela reside?

Essa questão é muito pertinente e, como encenador, devo dizer que, algumas vezes, tive a tentação de eliminar o “quase”, porque nos habituamos a tirar partido de uma determinada maneira de estar e de uma intenção, e, depois, quando o intérprete aparece vestido, acaba por se perder, no conjunto, alguma individualidade e verdade daquilo que tem vindo a acontecer e que ele próprio tem vindo a desenvolver. Se calhar é por isto que, muitas vezes, não nos importamos de recorrer ao pronto-a-vestir e de assim criar uma espécie de identificação com o público que na plateia está vestido de uma maneira muito semelhante à do actor. Isto também depende do grau de autoria que cada um de nós acha que deve ter perante o objecto; por vezes é mais eficiente a utilização de uma peça de pronto-a-vestir do que estar a inventar a estilização de uma peça.

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?

Depende um pouco das circunstâncias, mas, em princípio, tudo isso é estimulante. O processo de trabalho é muito importante, até porque podemos ter muitos elogios e bons resultados, mas se ele tiver sido muito massacrante, podemos nem querer estar na apresentação do trabalho, não por falta de confiança, mas porque nos queremos ver livres do lugar e do objecto em si. Isto pode dar ideia de até que ponto podemos sofrer grandes abalos e de como as coisas podem não coincidir umas com as outras. Há espectáculos que são vistos por 10 a 20 pessoas por noite e nós redimensionamos todas essas questões ao objecto em si...

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 acho que, se há algum défice crítico em relação ao espectáculo, é, precisamente, em relação aos figurinos, fotografia, luzes, banda sonora, mais do que em relação à encenação e à interpretação, embora se comece a perceber um gosto cada vez maior para falar dessas áreas. Habitualmente, os figurinos vêm sempre no fim da lista, a menos que sejam coisas muito espampanantes ou então quando se trata de grandes quantidades, mas, mesmo assim, acho que são sempre mais adjectivados do que criticados, são mais olhados como sinais decorativos do que funcionais e dramáticos, se bem que há pessoas que o façam.

Que motivos atribuis para a grande ausência de livros sobre esta matéria?

Acho que está ligada à pouca importância que em geral se dá a estas áreas. É óbvio que existem edições sobre os figurinos dos filmes de Fellini ou de óperas famosas.

No entanto, quando abrimos um livro que faça a história de qualquer coisa, aquilo que nos salta e nos vem como memória de um determinado espectáculo é uma fotografia, dentro da qual está a visualidade desse espectáculo, sendo muito pouco o que nela se pode ver de encenação ou interpretação.

É a partir da cenografia, dos figurinos, da luz, que podemos ter memória de um determinado espectáculo, embora agora possamos ter outros suportes com possibilidade de conter uma encenação.

O que eu acho é que há pouca apetência para considerar os espectáculos como artes visuais, que são.

Há pouca leitura em relação a essa circunstância tão nobre quanto outra qualquer. Podemos julgar os trabalhos pela sua visualidade ou pertinência visual, não só porque é bonito ou feio, mas porque se integra muito bem, acrescenta ou não a uma viagem dramática de repertório, porque pode ter 200 ou 300 anos de vida, pode ter sido estudada ao longo do tempo e, de repente, haver uma maneira curiosa e nova de a mostrar. Provavelmente, há poucos livros porque faltam vontades para as coisas, como se elas não constituíssem um património. E, como esta arte estreia hoje e acaba amanhã, nós estamos sempre a derreter memória e partes importantes para a história das artes cénicas em Portugal, como se isto fosse uma espécie de devaneio e não um elemento de discussão e avaliação, uma mais-valia cultural.

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

Às vezes, nem acredito sequer que tenha sido feito por mim, outras vezes, já nem me lembrava, e, sobretudo, quando as vejo mal tratadas, faz-me alguma confusão e ajo como se não tivesse sido eu a fazê-las, porque não sou o culpado de estarem naquele estado.

Não gosto de entrar em lugares de guarda-roupa que têm aquele cheiro muito característico e que me dá logo vontade de sair. Aí tanto se me dá que sejam peças minhas ou não. Nessas circunstâncias, olho mais para a peça enquanto peça, do que propriamente enquanto utilização, o que não quer dizer que, depois, não me lembre de quem é que a vestia, etc.

Já me aconteceu ter estado em espectáculos, produzidos pela mesma entidade de outros em que participei, e de me deparar com tecidos, peças ou apenas partes delas, que foram de guarda-roupas que desenei e que ao longo dos anos se foram refazendo ou reciclando e, portanto, aperceber-me que esse figurino já não existe. Isso faz-me alguma confusão e cria-me alguma memória afectiva desse figurino, da circunstância, do actor, da personagem, etc.

Quando vejo uma peça que fiz, vejo-a com agrado, mas com alguma distância, e interrogo-me porque teria feito aquilo naquela altura. Muitas vezes, mudamos de processos, sem nos darmos conta, e é interessante. Depende também de o figurino ter resultado enquanto peça de vestuário e de me agradar ou não; e, se estiver mal cortado ou não tiver sido conseguido, lembro-me automaticamente disso. Posso lembrar-me, também, do autor, do intérprete e até das lojas onde encontrei o tecido e da conversa com o vendedor.

Sendo tu também encenador, o que te pode levar a trabalhar com um figurinista?

O gosto que tenho pelo trabalho dessa pessoa, se sinto que, naquele momento, não estou em condições de assumir sozinho tantas responsabilidades, em relação aos vários elementos do espectáculo, precisando então de as partilhar. E, também, porque pode apetecer-me trabalhar mais ao nível do texto e não propriamente o objecto visual ou, ainda, por poder considerar o trabalho de alguém mais eloquente do que aquele que eu poderia fazer.

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

Com certeza que sim!

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

Eu não lhe chamaria perturbação, mas a verdade é que, quando os figurinos chegam, já estão a fazer falta e, portanto, acabam por ser motivo de excitação.

Isso, às vezes, faz com que outras partes do trabalho sofram alguma distração, porque passa a haver ali um elemento novo. Por vezes, também há algumas rejeições à utilização do objecto que ainda não foi experimentado e já está a ser contestado.

O actor tem de aprender a lidar com este objecto da mesma maneira que tem de lidar com o texto. Ninguém se apropria da roupa de um momento para o outro, nem no palco, nem fora dele.

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

Não sou muito coleccionador dessas memórias, mas existem, com certeza, intérpretes, cuja qualidade me dará sempre a sensação de que aquela roupa lhes pertence e isto não depende da roupa. Sou muito mais sensível a essa qualidade do intérprete, do que propriamente à qualidade dos fatos.

Sei que os cinéfilos têm sempre uns emblemas, umas referências incontornáveis de “fulana de tal, vestida por fulano de tal, no filme de não sei quem”.

Da mesma maneira, no teatro, eu posso achar que vi uns figurinos muito engraçados e essa pode ser a grande diferença. Muitas vezes, o traço do figurinista é tão forte e quase tão desproporcionado que acaba por encobrir o corpo do actor que não sabe lidar com isso, se bem que há actores que conseguem sempre resgatar, em seu proveito, a maneira como estão vestidos.

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

Má escolha de material, má execução, falta de intenção na escolha ou um atrito absolutamente incontornável entre o espaço cénico e os figurinos.

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

Já tive as duas sensações. Às vezes é incontornável a torção que exerce num determinado espectáculo. Pode ser muito desagradável, sobretudo quando houve falta de ductilidade por parte do figurinista, para perceber que o espectáculo não estava a ir naquele sentido.

É por isso mesmo que devemos dar permanentemente atenção uns aos outros, em relação ao trabalho que fazemos; muitas vezes não se sabe à partida onde queremos ir dar, vamos fazendo as coisas, e é durante o processo que se chega lá. De resto, é sempre muito gratificante quando temos um trabalho excelente de figurinos, porque então ele será sempre uma mais-valia em relação a tudo aquilo que se esteve a criar em todas as outras áreas, sobretudo se o intérprete conseguir apossar-se disso, tanto na dança, como no teatro.





Como vieste parar a esta profissão?

Tudo começou por causa de umas calças que eu fiz e que foram vistas por um realizador de cinema, que gostou imenso delas, e que precisava de uma pessoa para fazer o guarda-roupa do seu filme. Por isso, quis conhecer-me. Esse realizador era o Jorge Silva Melo. A seguir, fiz o guarda-roupa desse filme. Nunca tinha feito nada de parecido e esse guarda-roupa, por sua vez, levou-me aos outros filmes dele e depois ao teatro, quando ele o retomou.

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

Talvez tenha sido o aprender a decodificar os outros, o que eles pretendem, para depois poder trabalhar em conjunto.

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

Já aconteceu várias vezes, não tanto com as pessoas com quem já trabalho há muito tempo. Mas, quando acontece, tento perceber como é que eles se sentiriam melhor, tento dar uma solução a isso. Outras vezes, são eles que não estão a perceber muito bem qual é o papel deles e, às vezes, há ligeiros choques, mas as coisas acabam por se resolver.

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

Não vejo nenhuma identificação imediata, mas aquilo que as pessoas de fora me transmitem é que é trabalho “Artistas Unidos”, e eu percebo o que é que elas querem dizer com isso. São guarda-roupas pobres, banais, quotidianos – não são teatrais, não têm grande fantasia, nem imaginação, e é dentro disso que é a estética da Companhia. Com outras pessoas posso fazer outras coisas, mas não é propriamente trabalho de alta-costura, nem são coisas extravagantes. E eu estou, de facto, conotada com este tipo de trabalho.





Rita Lopes Alves, desenhos para figurinos de *Na Estrada*, 2001.

O que te leva a chegar ao conceito do figurino?

É, em primeiro lugar, a ideia de quem dirige e, a seguir, o corpo que o vai vestir. Muitas vezes já sabemos que aquele actor vai fazer sempre aquele género de personagem e, por isso, quase se pode dizer que ele já tem o guarda-roupa predefinido. Mas, de vez em quando, há umas entradas novas ou umas trocas, em relação ao actor e ao personagem, e é preciso pensar mais um bocadinho e não o vestir como se ele fosse o outro.

Sentes que é diferente o cinema do teatro, em relação ao guarda-roupa que constróis?

Sim, é diferente, principalmente porque no teatro tenho de prever o futuro daquele figurino naquele personagem, porque tudo pode acontecer e, por isso, tem de se pensar na durabilidade dos figurinos, enquanto que, para o cinema, vais buscar a uma loja, vestes e vais entregar a seguir.

Rita Lopes Alves, figurino de *Os Animais Domésticos*, 2005.





Rita Lopes Alves, figurino de *Os Animais Domésticos*, 2005.

Rita Lopes Alves, figurino de *Na Selva das Cidades*, 1999.

Rita Lopes Alves, figurino de *Na Selva das Cidades*, 1999.



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?

Vivo num acumular de situações há bastante tempo, que já se tornou uma máquina e apagou a memória dessas coisas.

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

Procuro na rua, nas pessoas, nos ambientes que tenham a ver, no cinema, etc.

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

Sim, muitas vezes. Como o trabalho é muito e as peças se sobrepõem continuamente, o que acontece é que há, de facto, trabalhos menos conseguidos.

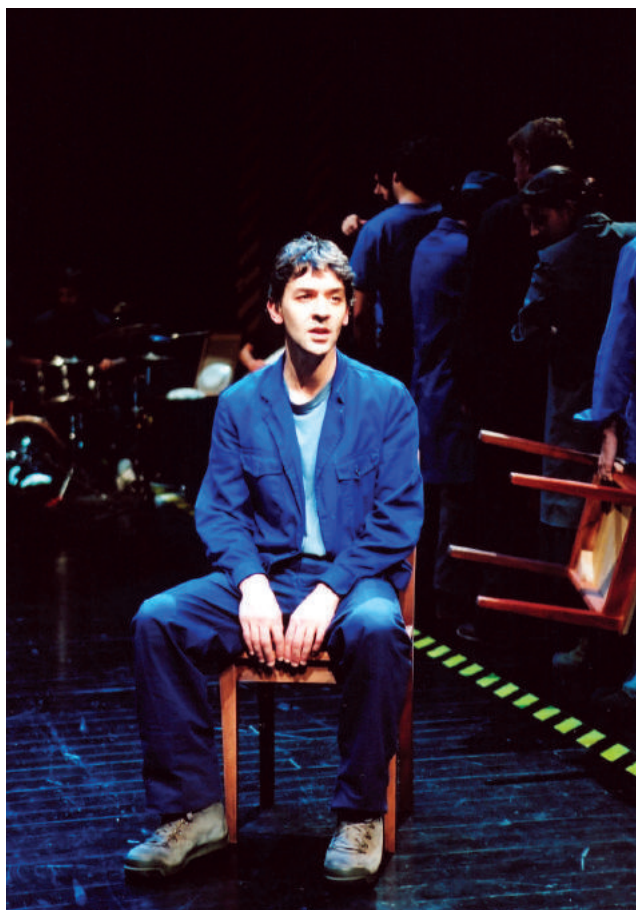
Também tem a ver com o entusiasmo que se tem com o trabalho que se está a fazer. Há peças que não nos dizem nada e que não nos estimulam nada, antes pelo contrário, e, aí, fico à espera de perceber o que o encenador e os actores estão a ver. Há trabalhos em que levo imenso tempo para dar o primeiro passo.

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

Em relação ao meu trabalho, com esta companhia, são pessoas que, na sua maior parte, já se conhecem há muitos anos. Há relações que se mantêm mais ou menos na mesma, outras cresceram, mas talvez as pessoas com quem mais me dou sejam as mais recentes.

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

Se falarmos das pessoas com quem trabalho habitualmente, a maior parte é completamente indiferente aos figurinos. É-lhes indiferente se vestem fato e gravata ou *t-shirt* e *jeans* e tratam tudo da mesma maneira, sempre à espera que alguém lhes trate das coisas, mal habituados. É preciso estar sempre a repetir que não deitem a roupa para o chão, onde devem pô-la para lavar, que pendurem no cabide, etc. Os actores mais novos e os que vêm de fora já são mais cuidadosos. Não sei se isto tem a ver com esta companhia, onde o trabalho de actores é o mais importante e tudo o resto deixa de o ser. Quanto aos figurinos apenas discutem se está mais justo, mais apertado, e sobre a cor, mas relativamente à cenografia não se passa bem a mesma coisa.



Rita Lopes Alves, figurinos de *Acamarrados*, 2008; *Lilás*, 2007; *O Encarregado*, 2002; e *A Fábrica de Nada*, 2005.

Rita Lopes Alves, figurino de *Seis Personagens à Procura de Autor*, 2009.



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

Para terem muita paciência, tentem falar sempre com as pessoas antes de fazerem os figurinos, tentar saber que ideia é que elas têm do personagem, porque há sempre qualquer coisa que eles dizem que pode ajudar na construção.

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 o encenador vai buscar aquela pessoa, para fazer aquele papel, é porque a imagem dessa pessoa terá a ver com a personagem.

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

Também já teve várias fases. Ao princípio, era a criação e o resultado, agora, cada vez mais, o que é importante é resolver as coisas com a maior antecedência possível. Agora, o entusiasmo passa por conseguir resolver as coisas com tempo para se poder ir fazendo.

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

Eu trabalho para uma companhia e, faça o que fizer, ganho sempre a mesma coisa, tanto eu, como todos os elementos da companhia. Portanto, connosco, não há essa hierarquia. É pena!

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

Vivo com essa experiência todos os dias. Tenho peças no meu guarda-roupa desde o primeiro trabalho que fiz, e é um sentimento bom, é engraçado.

Mas, às vezes, agarro naquilo e meto no lixo. São coisas que já não posso ver mais, já as meti em mais de dez espectáculos diferentes. Mas há outras que me dão para o sentimento e levo-as ao encenador que as reconhece e começa logo a dizer de quem eram...

Rita Lopes Alves, figurino de
Prometeu – Rascunhos à Luz do Dia, 1996.





Como vieste parar a esta profissão?

Foi um processo gradual, e não uma decisão. Tinha decidido estudar *design* de equipamento, mas depois comecei a duvidar dessa escolha e a interessar-me por teatro, a ser convencida a interessar-me por teatro, e a gostar realmente de teatro, e então inscrevi-me no curso de Cenografia, do Conservatório. Já tinha um certo fascínio pela roupa, pela sua feitura e, também, pela moda. Assim, as coisas foram-se somando e articulando umas com as outras e fui ficando cada vez mais apaixonada por esta área dos figurinos.

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

Quando se sai da escola há um confronto com a realidade. Aprende-se a conciliar a urgência criativa com as vontades dos outros, de um grupo de pessoas no qual temos de nos inserir.

No início, também pensei erradamente que se tratava de criar os objectos e que, depois, eles por si só fariam o seu percurso, mas não é assim. Tudo tem de ser constantemente negociado com uma série de vontades e aproximações ao próprio teatro e, em último caso, às emoções das pessoas que os vão vestir. Vai-se aprendendo à medida que se vai trabalhando.

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

Um figurino interessante é sempre um empecilho. Tecnicamente deve ser perfeito, não se descoser em cena e não fazer o actor tropeçar nas escadas. Mas deve ser um empecilho a uma leitura facilitada do espectáculo. Quanto mais conflito de interesses, melhor. Depois há as pessoas que implicam com cada botão. É a vida. Pessoas aborrecidas encontram-se em todo o lado, até na mercearia.



Mariana Sá Nogueira, figurinos de *Casa Cena*, 2006.

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

Talvez seja mais fácil a quem vê do que a quem faz identificar essas características. Para mim, a coisa mais importante do trabalho é o processo de construção. Estou completamente apaixonada pela feitura da roupa, não só pelo efeito que produzirá na cena, mas também pelo corte, pela costura, pelos materiais, pelas cores, e por tudo o que envolve o processo de confecção. Talvez o meu interesse e, de alguma maneira, a minha formação em *design* de moda que resultam por sua vez num interesse particular pelo modo como cada peça é construída sejam características do meu trabalho.

O que te leva a chegar ao conceito de um figurino: o corpo do intérprete, a forma como ele constrói o personagem, a tua leitura do texto, a ideia de quem dirige?

É uma mistura de todas essas coisas. Tento que não seja só uma, até porque, do meu ponto de vista, uma pessoa que aborde sempre o trabalho de maneira igual também produz sempre o mesmo e não avança em nenhuma direcção.

Todos os elementos são igualmente importantes. O corpo do actor é fundamental, a maneira como se movimenta também, as ideias que deram origem ao espectáculo, um tecido, uma música, uma frase. Sendo que eu trabalho sempre do geral para o particular, ou seja, defino um universo vestível para o espectáculo e, depois, ponho lá dentro as várias peças. Mas, no meio de um projecto, há sempre alguma coisa que me desperta mais interesse e é por aí que sigo.

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?

Formei, com a Paula Sá Nogueira e com o Marcello Urgeghe, o Cão Solteiro. É aqui que o meu trabalho se desenvolve de uma maneira mais estruturada. É um grupo de trabalho não hierarquizado, de pesquisa e de criação, onde posso fazer o que artisticamente quero fazer, onde não tenho de fazer um trabalho de figurino ilustrativo, mas sim o de uma via de leitura do espectáculo.

As dificuldades no contexto da construção de espectáculos são muitas sobretudo quando o que se quer fazer ultrapassa os meios disponíveis. Mas os momentos de trabalho mais duros foram sem dúvida quando me aconteceu integrar outras equipas em que as pessoas pareciam lutar inexplicavelmente umas contra as outras, e não a favor do objecto comum que é o espectáculo.

Mariana Sá Nogueira, figurinos
de *Histórias Misóginas*, 2002.



Mariana Sá Nogueira, figurino
de *Sobre a Mesa a Faca*, 2005.





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

Às artes plásticas, ao vinho e à vida.

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

Muitas vezes. Mas as minhas ideias também traem a boa execução. Às vezes vencem a adversidade, outras não. Vai e vem.

Trabalho desde 1998 com a mestra Teresa Louro que me ajuda sistematicamente a encontrar um equilíbrio entre as duas coisas. O trabalho que faço só é possível porque ela acredita nele.

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

Pessoas diferentes relacionam de forma diferente com os figurinos. Os actores relacionam-se com os figurinos de uma forma bastante emotiva. Tem que ver com a maneira como constroem a sua forma de estar em cena e também como se relacionam com o seu próprio corpo. É preciso contar com isso. O tipo de espectáculo que se está a construir também é determinante. Se a criação dos figurinos é partilhada os actores incluem-nos no desenvolvimento do seu trabalho, senão permanece um objecto exterior e transforma-se numa dificuldade acrescida.

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

A fazer formação específica na área, a estudar o mais possível as disciplinas que concorrem para a construção teatral, a tentar ser inteiro, a persistir, a combater por todos os meios o gosto vigente e a investir tudo o que conseguir ganhar em bens imobiliários.

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

Acho que o trabalho de estilistas ou *designers* de moda para espectáculos de teatro, mesmo quando resulta, têm um interesse apenas pontual. Eles trazem consigo uma linguagem que é a sua, que já foi desenvolvida noutra área, e aplicam-na a uma determinada circunstância. Como noutras áreas artísticas este é um trabalho que ganha interesse no desenvolvimento em continuidade de uma linguagem e discurso pessoal.



Mariana Sá Nogueira, figurinos de *Pano de Muro*, 2002; e *Drama*, 2006.



Mariana Sá Nogueira, figurinos de *Outro Fim*, 2008.



Mariana Sá Nogueira, desenhos para figurinos de *Obscuridade*, 2003.

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?

Na cena os objectos, as peças de vestuário, deixam de ter o seu valor comum para adquirir valores alegóricos, metafóricos, simbólicos, e, por isso, precisam de ser trabalhadas esteticamente.

Pessoalmente, acho que qualquer botão a mais é prejudicial, porque distrai, porque influi numa determinada composição, e, normalmente, as roupas da rua, a não ser num contexto muito específico, têm coisas a mais, remetem para universos de significação que não são necessariamente os do espectáculo.

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?

O mais importante é o processo de trabalho. É durante o processo de pensar determinados figurinos que se abrem caminhos para outros que se virão a fazer.

É um processo contínuo e as ideias vão saindo de dentro de umas para outras, e o que vou encontrando num trabalho vou desenvolver noutro.



Mariana Sá Nogueira, desenhos para figurinos de *Vistas da Cidade*, 2005.



Mariana Sá Nogueira, desenhos para figurinos de *Vistas da Cidade*, 2005.

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?

As hierarquias que existem são coisas muito antigas e muito confortáveis que a maioria das pessoas prefere manter porque é maçador ter de as transformar noutras e depois... sabe-se lá o que poderia acontecer. Nas companhias mais recentes, no entanto, é dada uma importância mais equitativa aos artistas intervenientes. Isso está certamente relacionado com novos objectivos artísticos. A crítica, em geral, tem uma visão muito pouco actualizada daquilo que realmente se está a fazer. Limita-se a descrever o que o espectador também pode ver e a catalogar o trabalho de acordo com o que já conhecemos. Os figurinistas, a maior parte das vezes, são ignorados ou agraciados com frases do

género “trabalho muito bonito”. Raramente a crítica se preocupa em contextualizar o trabalho do figurinista, na concepção do espectáculo.

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

Eu gosto de poucas coisas, e raramente das que faço. Sou péssima.



Mariana Sá Nogueira, figurino de *Vistas da Cidade*, 2005.





Como vieste parar a esta profissão?

Talvez por acaso, mas não sei se seria tão por acaso como isso.

Em miúdo queria ser arqueólogo, mas muito cedo me interessei pela música, estudei piano e quis ser maestro. Acho que, talvez aqui, houvesse já algo a ver com as artes performativas, porque era maestro que eu queria ser e não pianista. Queria estar à frente de qualquer coisa, ser o responsável.

Naquela altura, comecei a ir à ópera e lembro-me de que algo naqueles cenários me desencantava, porque aquilo parecia sempre uma “aldeia de macacos”. O que via não me convencia.

No liceu tive uma professora de inglês, a Dra. Maria Helena Dá Mesquita, e, nas aulas dela, fazíamos teatro em inglês, levávamos roupa de casa, fabricavam-se outras e representávamos as peças. Ao mesmo tempo, continuava a interessar-me pela música e a frequentar os concertos da Gulbenkian, no Tivoli. Tive uma formação paralela à da escola, sempre com ligação às artes plásticas e performativas.

No final do liceu e depois de ter chumbado a todas as disciplinas, com excepção da geometria descritiva, passou-me pela cabeça ir para o estrangeiro estudar para ser maestro. O meu pai não esteve de acordo e, em consequência disto tudo,

abandonei a música e acabei por ir para arquitectura.

Frequentei o curso durante três anos, mas, a partir de certa altura, comecei a interessar-me mais pelas artes plásticas e quis mudar de curso. Foi, nessa altura, que fui para Londres, para a St. Martin’s School of Art. Estávamos no momento da *Performance Art* e é isso que eu vou encontrar em Londres.

Começo pela *Performance Art* e pela Fotografia, faço a licenciatura e depois o mestrado no Royal College, trabalho a pintar cenários nalgumas produções do West End para ganhar dinheiro e continuo a assistir a toda uma actividade intensa em ópera e teatro.

Chego ao final do mestrado e, em 1978, o Ricardo Pais, que conhecia o trabalho que entretanto eu tinha feito em Londres de *performance’s art* e instalações, convidou-me para criar o espaço para o *Frei Luís de Sousa*. Aceitei o convite e fiz o cenário em colaboração com o arquitecto Nigel Coates (com quem colaborava na época em projectos diversos), mas enquanto fazia o cenário não pude deixar de ir imaginando todo um guarda-roupa. Por isso, quando passados uns anos o Ricardo me convida de novo para fazer o *Só Longe Daqui*, no Ballet Gulbenkian, eu disse-lhe logo que queria fazer as duas coisas.

Hoje em dia, a maior parte das vezes que não faço também os figurinos é por opção própria, é porque não tenho tempo.

Acho que os cenários e os figurinos têm de andar de mãos dadas. Tu não podes ter duas linguagens, cada uma a ir para o seu lado. Já chega teres o encenador ou o coreógrafo, mas três elementos... não acho que seja muito fácil esta triangulação.

Quando se fazem os cenários e também os figurinos existe sempre uma questão: ou se evidencia mais a cenografia ou os figurinos, dependendo do espectáculo. Em dança, obviamente, será sempre o corpo por excelência – o figurino aí é importantíssimo, o cenário fica sempre

um bocadinho mais como pano de fundo. Existe sempre uma linguagem visual que é preciso manipular e conseguir que, até certo ponto, ela possa ser uma súmula do espectáculo. Aquilo que me dá muito gozo, quando faço figurinos, é o facto de ter necessidade de fazer uma construção dramática que lhes dê suporte, uma linguagem que defina as personagens, a sua história, e conseguir que a própria indumentária, com as suas cores, vá condicionar as emoções do espectador. Mesmo pegando numa peça de época, eu não faço reconstituições históricas, não tenho paciência, nem acho que seja o que se pretende em teatro, nem é nisso que me realizo. Prefiro criar algo que não se subordine a uma data cronológica e que, apesar da distância no tempo, não acentue esse aspecto, mas antes aquilo que permanece actual.

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

Não me ocorre nada em particular, mas, por exemplo, ouvir o que os intérpretes têm a dizer, mesmo a mestra ou alguém que não tenha nada a ver com a profissão, é sempre importante.

Quando fiz a *Giselle*, criei para a Ana Lacerda um fato cor-de-rosa para o 1.º acto que causou um choque (por costumar ser em tons de azul), mas perceberam e aceitaram quando lhes expliquei que via a *Giselle* como uma rosa desmaiada, a sucumbir, consumida, muito jovem, pelo fogo de uma grande paixão. Aliás, houve um pormenor curioso! Um dia, a Ana disse-me que lhe faltava qualquer coisa na saia. Achei que ela tinha razão, quando notei que ela tinha uma marcação que sugeria um tocar, como para pegar na saia. Então arranjei dois raminhos de flores, cor de sangue, que coloquei simetricamente em cada um dos lados da saia, a rematar um ligeiro drapeado. A Ana confessou-me que era mesmo o que necessitava para se relacionar com a saia e lhe dava sentido ao movimento, como que a pegar-lhe. Por vezes, são

coisas assim tão óbvias depois de as descobrirmos, mas, antes, eram um absoluto mistério.

Algo que acho sempre muito interessante é o momento das provas! É diferente quando se está a provar a intérpretes mais novos e no início de carreira ou a mais velhos.

Uma vez trabalhava com a Eunice Muñoz na *Madame* e, quase a medo, propus-lhe que rapasse as sobranças ou, então, se não quisesse, que as tapasse todas as noites com látex. A resposta foi fantástica e imediata. Disse-me que não tinha qualquer problema, exclamando: – Mas já fiz isso!

É essa relação do actor ou da actriz com o seu próprio corpo e com a personagem que é diferente, quando já experimentaram tudo ou quase tudo, como se já nada tivessem a perder, a não ser estarem abertos a novas experiências.

Um detalhe que gosto sempre de observar nas provas é onde eles levam de imediato a mão – é ali que em geral reside uma maior preocupação com o próprio corpo. Se for um actor de mais idade e, portanto, já mais experiente, em geral não diz nada, mas, no entanto, é ali que terei de prestar mais atenção, porque em princípio não se está a criar um traje com o qual ele se vá sentir menos bem.

Por vezes, será preciso valorizar, outras há em que se terá de fazer exactamente o oposto – depende da personagem, da dramaturgia. Se for um actor mais jovem, começa logo numa grande agitação, a repuxar tudo.



António Lagarto, figurino de *Madame*, 2000.



António Lagarto, figurino de *Madame*, 2000.

António Lagarto, figurino de *Noite de Reis*, 1998.



Antônio Lagarto, figurinos de *A Salvação de Veneza*, 1997.

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

Acho que muitas vezes a insatisfação vem de ideias preconcebidas do que é o teatro, a dança, o figurino, a personagem, e de inseguranças do próprio. Aquilo que tento fazer, quando não estou completamente errado, é dar a volta à situação. Às vezes, essa insatisfação com o que propusemos pode tornar-se bastante renitente e possivelmente sem razão, dando-me vontade de repetir aquilo que já uma vez cheguei mesmo a dizer:

– Quando fores tu a fazer o figurino, farás como quiseres.

Por vezes, julgamos conhecer o corpo do actor e somos surpreendidos, porque eles também utilizam uma máscara para o exterior, e aquilo que fora pensado para o personagem pode acabar por não funcionar no corpo que se nos revela na prova. Aí, sou o primeiro a rever o que tinha imaginado.

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

Sou fanático pelo perfeccionismo e pelo detalhe e pouco condescendente com ideias preconcebidas.

O que te leva a chegar ao conceito do figurino?

A personagem do texto, na música, na dramaturgia, na encenação, na coreografia, e o corpo do intérprete.

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

À rua, à vivência contemporânea! O dia-a-dia dá-nos uma enorme riqueza. A questão da contemporaneidade para mim é sempre muito importante. Mesmo quando há algo de época a construir, olho para trás, mas sempre pretendendo uma visão que seja um olhar para a frente e possa interrogar-me sobre a vida actual. Quando olhamos para uma fotografia de há cinquenta anos, olhamos com os olhos de hoje.

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

Claro, mas felizmente muito poucas, porque há um perfeccionismo que eu persigo até à exaustão. Sempre tentei jogar com algumas adversidades, perceber como é a instituição onde vou trabalhar, e, assim, conforme as condições, tento resolver sem cair em determinados escolhos.

Tento sempre perceber onde é que as coisas podem correr mal, explicar sempre bem e tentar perceber se fui bem entendido e onde é que o erro humano pode ser cometido.

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

O que eu adoro nesta actividade é, exactamente, ter de lidar com tantas pessoas, tão diversas. Da mestra e das costureiras, ao encenador ou ao coreógrafo, até aos jornalistas, há toda uma miríade de pessoas que são importantíssimas para o trabalho final e a sua percepção. Quando me dizem: – Ah! Que figurinos fantásticos! Eu costumo dizer: – Graças à mestra e às costureiras; não fossem elas, eu não faria isto sozinho.

Os outros são essenciais para se fazer a actividade que fazemos.

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

Acho que sim. Há aqueles que adoram os meus figurinos e estão a ser sinceros, como há aqueles que os desprezam e também estão a ser sinceros!

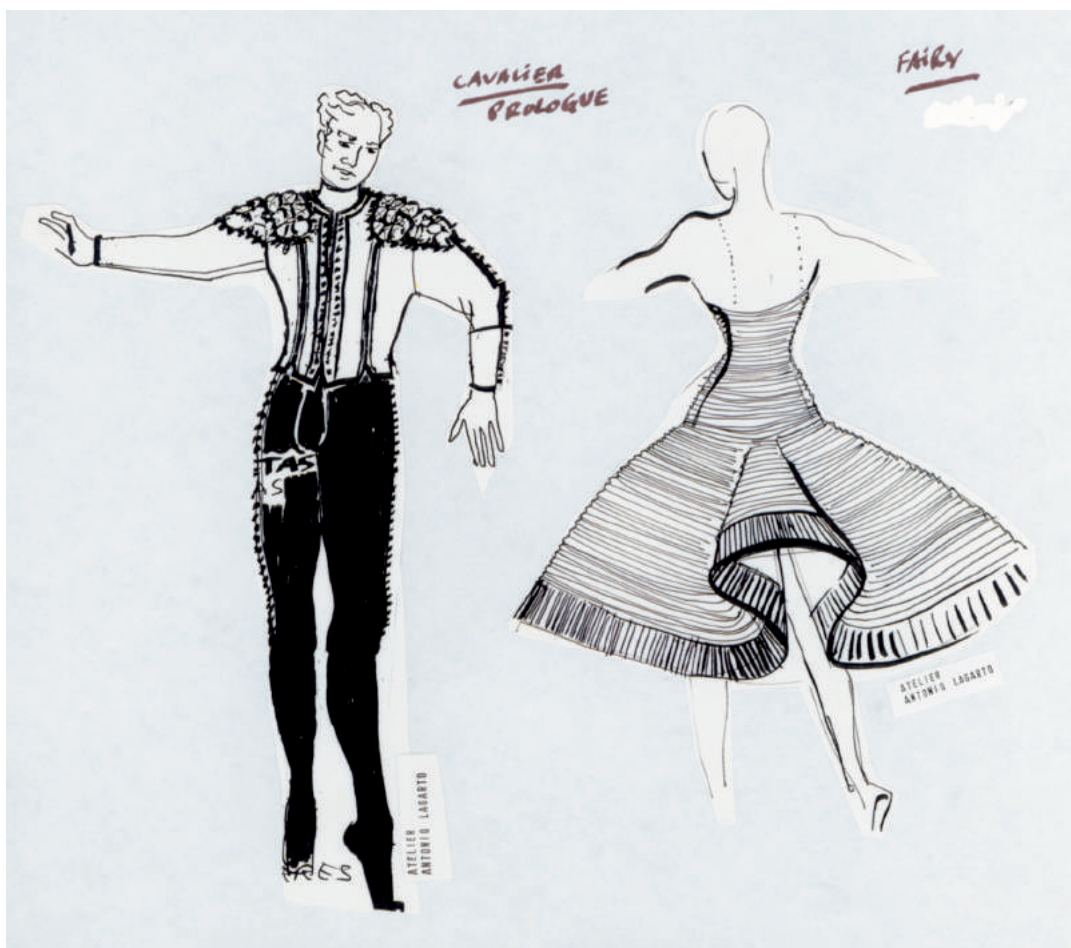
Se tivesses de aconselhar duas ou três coisas a alguém que estivesse a querer começar nesta profissão, o que lhe dirias?

Em primeiro lugar, que pensasse bem se seria mesmo a profissão que queria, porque é uma profissão pouco considerada em Portugal e ela própria tem pouco respeito por si e pouca consciência de si.

Em Portugal, não existe uma indústria nem uma profissionalização da cultura e, por isso, não há espaço físico para os alunos virem a realizar os seus sonhos. Sinto que é uma área cada vez mais debilitada, porque só existem três ou quatro teatros nacionais, onde deveriam existir os meios técnicos, profissionalizantes

e financeiros para se poder praticar todas as actividades que constituem a montagem do espectáculo. Os outros, teatros e grupos, também não têm meios, embora o desejo, a vontade e a prática estejam lá. Trata-se, portanto, de uma escolha que implica muita perseverança e um grande espírito de sacrifício. Não é uma vida fácil e raramente irão fazer o que idealizaram. Sempre trabalhei em grandes estruturas, quer em Portugal quer no estrangeiro, e é lamentável que no nosso país, ao contrário de outros, nos orçamentos para os espectáculos, não exista qualquer margem para riscos, para podermos experimentar soluções sem ter medo que não funcionem. Enquanto estive a fazer trabalhos em Paris eu tinha essa margem (normalmente 15%) para experimentar, acho que é assim que o trabalho pode evoluir.





António Lagarto, desenhos de figurinos de *A Bela Adormecida*, 1998.