



Andreia Filipa Oliveira Lopes

*O design na construção de figurinos para uma peça de teatro:
o caso do projeto comunitário, “Anjo Branco - Gil Eannes”,
no âmbito do Noroeste Comunitário - Projeto Comunitário do
Teatro do Noroeste – CDV*

Nome do Curso de Mestrado em

Design Integrado

Trabalho efetuado sob a orientação de:

Professora Doutora Liliana Soares

e coorientação de:

Dr. Ricardo Simões

Agosto de 2017

Presidente: João Carlos Monteiro Martins

Professor Adjunto do IPVC-ESTG

Coordenador do curso

Vogal: Lúcia Maria Pinto Lopes

Escola de Arquitetura da Universidade do Minho

Professora Auxiliar Convidada

Vogal: Liliana C. Marques Soares e Aparo

Professor Adjunto do IPVC-ESTG

Orientadora

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para que fosse possível concretizar esta investigação.

Ao Instituto Politécnico de Viana do Castelo por aprovar a minha proposta de investigação.

À Professora Doutora Liliana Soares e Aparo e ao Dr. Ricardo Simões, orientadora e coorientador desta investigação, respetivamente, pelo empenho, rigor e dedicação com que a todo o tempo me acompanharam, acreditaram em mim e me incentivaram a prosseguir e concretizar este processo investigativo.

A toda a equipa do Teatro do Noroeste - CDV, companhia residente do Teatro Municipal Sá de Miranda que, desde o início, se mostrou completamente disponível para considerar, refletir e acolher as minhas ideias e proposições, e pela possibilidade de concretização das mesmas.

A todos os técnicos do Teatro Municipal Sá de Miranda, pela partilha de conhecimentos e de ideias.

Agradecer em especial à Direção do Teatro do Noroeste – CDV pelo convite para estágio profissional, que atualmente me encontro a realizar na companhia.

À minha família, e em especial aos meus pais, porque sem eles nada disto era possível, obrigada pela força e persistência. À minha “manita do coração”, obrigada por seres enorme.

RESUMO

Esta investigação tem como objetivo validar a disciplina do design como área de formação habilitadora para o desenho de figurinos, de adereços e confecção de guarda-roupa para uma peça de teatro.

Em termos metodológicos utiliza-se uma ação cruzada, entre o levantamento de bibliografia de referência e a aplicação projetual.

A primeira parte aborda o papel do design na construção de figurinos com a equipa criativa do Teatro do Noroeste – CDV.

A segunda parte analisa e valida a ação dos projetos comunitários como agentes impulsionadores de experiências e de sustentabilidade.

A terceira parte desta investigação analisa a vertente educativa do Teatro do Noroeste – CDV, nomeadamente, o eixo comunitário – ATIVAsénior, ATIVAJúnior e Enquanto Navegávamos (Ex trabalhadores do ENVC), considerando que em termos de aplicação, este estudo orienta-se para este universo.

A quarta parte deste estudo concentra-se no trabalho de campo, designadamente, na realização e análise de entrevistas a indivíduos relacionados ao mundo do teatro e do figurino.

A quinta parte desta investigação culmina na aplicação projetual com a realização de figurinos e adereços para a peça de teatro Anjo Branco.

Com esta investigação pretende-se provar que a formação e a especificidade metodológica do designer permitem-lhe agir de modo crítico, conferindo-lhe a responsabilidade de se converter num agente portador de inovação no design de figurino relacionada ao espetáculo, à televisão e ao cinema.

Palavras-chave: Design, Desenho, Figurino, Cultura do Fazer, Cultura do Projeto.

ABSTRACT

This research aims to validate the design subject as a skilling learning field for costumes design, props and wardrobe craftsmanship for a theatre play.

In terms of method it is developed a crossed action between referential bibliographic research and procedural application.

The first part focuses the role that design plays in costume designing with the creative team of Teatro do Noroeste – CDV.

The second part analyses and validates the action of community projects as experience and sustainability boosters.

The third part of this investigation analyses the educative work of Teatro do Noroeste – CDV, namely, the communitary vector – ATIVAsénior, ATIVAJúnior, and Enquanto Navegávamos (former ENVC employees), considering that this work aims this universe, in terms of application.

The fourth part of this study is dedicated to fieldwork specifically related with the realisation and analysis of inquiries to individuals related with theatre and costumes world.

The fifth part of this investigation culminates in its procedural application throughout the realisation of costumes and props for the theatrical play “Anjo Branco”.

With this investigation it is intended to prove that formation and methodological specificity of the designer allows him to act critically, with the added responsibility of becoming a player imbued of innovation in costume design concerning live show, television production and movie making.

Keywords: Design, Drawing, Costume, Culture of Making, Culture of Project.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	18
1.1 Objetivo de estudo	18
1.2 Questões de investigação.....	19
1.3 Hipótese de investigação.....	19
1.4 Motivações de interesse.....	19
1.5 Objetivos.....	20
1.6 Metodologia.....	21
2 O DESIGN NA CONSTRUÇÃO DE FIGURINOS.....	23
2.1 O papel do desenho no figurino.....	23
2.2 Conexões entre a Cultura do Fazer e a Cultura do Projeto.....	26
2.3 O figurino em Portugal: casos de estudo entre Design e Figurinos.....	29
2.3.1 O caso de estudo da designer Cristina Reis com o Teatro da Cornucópia de Lisboa.....	29
2.3.2 O caso de estudo do artista plástico Jasmim de Matos com o Teatro D. Maria II em Lisboa.....	31
3 OS PROJETOS COMUNITÁRIOS COMO AGENTES IMPULSIONADORES DE EXPERIÊNCIAS: O PROGRAMA PARTIS – PRÁTICAS ARTÍSTICAS PARA A INCLUSÃO SOCIAL DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.....	33

4	APLICAÇÃO: O TEATRO DO NOROESTE – CDV, COMPANHIA PROFISSIONAL DE TEATRO RESIDENTE NO TEATRO MUNICIPAL SÁ DE MIRANDA.....	36
4.1	Breve história de Teatro do Noroeste – CDV.....	36
4.2	O eixo Comunidade do Teatro do Noroeste – CDV, companhia profissional de teatro residente no Teatro Municipal Sá de Miranda.....	38
4.3	A peça de teatro comunitário “Anjo Branco” dirigida pelo encenador Graeme Pulleyn.....	41
5	TRABALHO DE CAMPO.....	44
5.1	Análise das entrevistas aos figurinistas e encenadores	44
5.1.1	Análise das respostas à questão “Quando começou o seu interesse pelo teatro?”	47
5.1.2	Análise das respostas dos inquiridos à questão “O que é para si, o figurino?”	47
5.1.3	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?”	48
5.1.4	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?”	49
5.1.5	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão?”	49
5.1.6	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?”	50
5.1.7	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?”.....	52
5.1.8	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?.....	52
5.1.9	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?	53

5.1.10	Análise das respostas dos inquiridos à questão “Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?”	54
5.1.11	Análise das respostas dos inquiridos à questão “11. Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?	55
5.1.12	Análise das respostas dos inquiridos à questão “12. Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?”	56
5.1.13	Análise das respostas dos inquiridos à questão “13. Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?”	57
5.1.14	Análise das respostas dos inquiridos à questão “14. Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?”	57
5.1.15	Análise das respostas dos inquiridos à questão “15. Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?.....	58
5.1.16	Análise das respostas dos inquiridos à questão “16. Com quem trabalha na construção dos figurinos?”	59
5.2	Conclusões para aplicações projetuais: Projeto “Anjo Branco”	60
6	APLICAÇÕES: O PROJETO “ANJO BRANCO”.....	61
6.1	O conceito de pattern – language com a proposta metodológica do projeto “Anjo Branco”	61
6.2	Desenvolvimento de hipóteses satisfatórias de projeto	62
6.2.1	Proposta de figurino “Bacalhau”	65
6.2.2	Proposta de figurino “Anjo”	67
6.3	Desenvolvimento do projeto de figurino e cenário para o Anjo Branco.....	74
6.3.1	Desenvolvimento do projeto de figurino para o “Anjo Branco”	74
6.3.2	Desenvolvimento e produção do projeto de cenário para o “Anjo Branco”	78
6.3.3	Design de figurino e de cenário da peça Anjo Branco no contexto da peça teatral	84
6.4	Considerações para futuras aplicações projetuais	87

6.5	Outros trabalhos realizados no Teatro do Noroeste – CDV.....	88
7	CONCLUSÕES	91
8	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	93
	Apêndice 1 - Entrevista a Ricardo Simões.....	95
	Apêndice 2 - Entrevista a Graeme Pulleyn.....	103
	Apêndice 3 - Entrevista a Susana Pedroso	110
	Apêndice 4 - Entrevista a Guillermo Heras	114
	Apêndice 5 - Entrevista a Antonio Simón.....	119
	Apêndice 6 - Entrevista a Filipa Santana.....	123
	Anexo 1 - Email referente à candidatura.....	127
	Anexo 2 - Documento publicado.....	128

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Esquiço de um figurino, Fonte: <https://dospassosdabailarina.wordpress.com/2010/05/02/costume-de-cena/>.....25

Figura 2: Da esquerda para a direita: Detalhe de máquina de coser. Foto de Autor: Andreia Lopes. Cena de "A Rainha da beleza de Leenane", de Martin McDonagh, Teatro Meridional, 2010 figurinista Marta Carreiras.....28

Figura 3: *De esquerda para a direita:* Representação de “O Labirinto de Creta” de António José da Silva, encenação de Luís Miguel Cintra e cenografia e figurinos de Cristina Reis. Representação de “O Conto de Inverno” de William Shakespeare, encenação de Luís Miguel Cintra e cenografia e figurinos de Cristina Reis.....30

Figura 4: *Da esquerda para a direita, de cima para baixo:* cartaz do espetáculo “Passa por mim no Rossio” de Filipe La Feria. Vestido utilizado no espetáculo “Passa por mim no Rossio” de Filipe La Feria. Fotografia do atelier de costura para o espetáculo “Passa por mim no Rossio” de Filipe La Feria.....32

Figura 5: *Da esquerda para a direita:* Catarina Aides com os jovens do programa PARTIS, Fonte: <https://gulbenkian.pt/publication/newsletter-155-junho-2014/>.....35

Figura 6: *Da esquerda para a direita:* elementos do eixo comunitário no teatro Municipal Sá de Miranda. Foto de Autor: Andreia Lopes.....37

Figura 7: De cima para abixo: elementos da oficina ATIVAsénior. Elementos da oficina Enquanto Navegávamos - Oficinas de Ex-Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo. Fonte: <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=78>.....39

Figura 8: elementos da oficina ATIVAJúnior, Fonte: <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=90>.....40

Figura 9: *Da esquerda para a direita:* elementos da oficina ATIVAJúnior nos ensaios para a peça “Anjo Branco”. Foto de Autor: Inês Barbosa. Elementos da oficina ATIVAsénio e Enquanto Navegávamos – Oficinas de Teatro de Ex-Trabalhadores dos ENVC nos ensaios para a peça “Anjo Branco”. Foto de Autor: Andreia Lopes.....43

Figura 10: *De cima para baixo:* esquiços. Foto de autor: Andreia Lopes.....66

Figura 11: *Da esquerda para a direita:* O Garoto “The Kid” (1921). “Wings of Desire” (1987).....67

Figura 12: *Da esquerda para a direita e de cima para baixo:* amarelo (poliéster), vermelho (algodão), azulejo típico português (seda), padrão com penas (algodão), padrão dos lenços utilizados antigamente pelas mulheres (viscose), padrão (viscose). Foto de Autor: Andreia Lopes.....68

Figura 13: *Da esquerda para a direita e de cima para baixo:* ganga (algodão), chifão (ceda), (poliéster), (poliéster), (tela), (poliéster). Foto de Autor: Andreia Lopes.....69

Figura 14: *De cima para baixo:* esquiços. Foto de autor: Andreia Lopes.....70

Figura 15: <i>De cima para baixo:</i> esquiços. Foto de autor: Andreia Lopes.....	71
Figura 16: <i>De cima para baixo:</i> esquiços. Foto de autor: Andreia Lopes.....	72
Figura 17: <i>De cima para baixo:</i> esquiços. Foto de autor: Andreia Lopes.....	73
Figura 18: maquete 0,30x0,15cm. Foto de Autor: Adriel Felipe.....	74
Figura 19: maquete 0,30x0,15cm. Foto de Autor: Adriel Felipe.....	75
Figura 20: asas grandes. Foto de Autor: Andreia Lopes.....	76
Figura 21: asas pequenas. Foto de Autor: Tomás Torres.....	77
Figura 22: <i>De cima para baixo e da esquerda pra a direita:</i> desenho da base. Base e estrutura e estrutura em ferro. Base montada. Foto de Autor: Andreia Lopes.....	78
Figura 23: <i>Da esquerda para a direita e de cima para baixo:</i> perfuração da base. Perfuração dos tubos. Base com os tubos já encaixados. Foto de Autor: Andreia Lopes	79
Figura 24: <i>Da esquerda para a direita e de cima para baixo.</i> Base já com os tubos encaixados. Base já com os tubos encaixados. Base com os tubos distribuídos de igual forma e com os panos. Foto de Autor: Andreia Lopes	80

Figura 25: *Da esquerda para a direita e de cima para baixo:* coser os panos ao tubo. Vista frontal das asas já cosidas. Vista traseira das asas já cosidas. Foto de Autor: Andreia Lopes81

Figura 26: *Da esquerda para a direita e de cima para baixo:* panos cosidos aos tubos. Corte do excesso de pano. Costura da bainha das asas. Foto de Autor: Andreia Lopes.....82

Figura 27: *Da esquerda para a direita e de cima para baixo:* Marcar o excesso de tubo. Aplicação de um cabo de aço. Asas já acabadas. Foto de Autor: Andreia Lopes.....83

Figura 28: Asas pequenas no contexto de apresentação ao público. Foto de Autor: Andreia Lopes.....84

Figura 29: *De cima para baixo:* Asas pequenas. Foto de Autor: Rui Carvalho. Asas pequenas no contexto do ensaio geral. Foto de Autor: Rui Carvalho.....85

Figura 30: Asas grande no contexto de apresentação ao público. Foto de Autor: Rui Carvalho.....86

Figura 31: IX Feira Medieval de Viana do Castelo no ano de 2016. Foto de Autor: Inês Barbosa.....87

Figura 32: *De cima pra baixo:* Adaptação de uma peça de vestuário no contexto da peça “O Sonho de Pedro”. Foto de Autor: Duarte Leitão; Peça “Bodas de sangue” num contexto de ensaio geral, figurinos de Andreia Lopes. Foto de Autor: Rui Carvalho.....88

Figura 33: *De cima pra baixo:* figurino e adereços construídos por Andreia Lopes, no contexto da peça de teatro “Perdição” Foto de Autor: Rui Carvalho; Feira Medieval de Viana do Castelo 2017. Foto de Autor: Inês Barbosa.....89

Figura 34: *De cima pra baixo:* maquete de cenografia, no contexto da peça de teatro “(I)migrantes” Foto de Autor: Anreia Lopes; Cenografia e figurinos de Andreia Lopes, no contexto da peça de teatro “(I)migrantes. Foto de Autor: Rui Carvalho.....90

ÍNDICE DE TABELA

Tabela 1: Informações sobre os inquiridos.....46

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: “Quando começou o seu interesse pelo teatro?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes47

Gráfico 2: “O que é para si, o figurino?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes48

Gráfico 3: “Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes48

Gráfico 4: “Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes49

Gráfico 5: “Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes50

Gráfico 6: “Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?”. Relação figurinista - encenador. Gráfico de autor: Andreia Lopes51

Gráfico 7: “Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?”. Relação figurinista - ator. Gráfico de autor: Andreia Lopes51

Gráfico 8: “Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes52

Gráfico 9: “Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	53
Gráfico 10: “Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	54
Gráfico 11: “Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	55
Gráfico 12: “Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	56
Gráfico 13: “Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	57
Gráfico 14: “Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	58
Gráfico 15: “Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	59
Gráfico 16: “Com quem trabalha na construção dos figurinos?”. Gráfico de autor: Andreia Lopes	59

Gráfico 17: Dinâmicas de participação. Gráfico de autor: Andreia Lopes.....64

1. INTRODUÇÃO

1.1. Objeto de Estudo

Este plano de trabalho apresenta o projeto de investigação de mestrado em Design Integrado da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, orientado por Liliana Soares e Ricardo Simões.

Esta investigação tem como objetivo validar a disciplina do design na construção de figurinos para uma peça de teatro.

Com este propósito, paralelamente à investigação teórica, será acompanhado o processo criativo do Projeto Gil Eannes, que contempla a criação de um espetáculo de teatro comunitário, para o qual serão desenhadas propostas de figurinos que, integrando este estudo, serão elaboradas em articulação com a equipa criativa do Teatro do Noroeste – CDV, exatamente como se de um trabalho de design profissional se tratasse, desejando-se que as propostas possam ser materializadas e integrem o espetáculo. No entanto, salvaguardando, por um lado, o âmbito académico deste trabalho e os objetivos do projeto artístico do Teatro do Noroeste – CDV, a tónica é colocada no processo e não na obrigatoriedade de produção de um resultado prático, sendo certo que, mesmo que não se chegue a materializar qualquer das propostas apresentadas, a participação ativa de um investigador da área do design no processo criativo do projeto, já influenciará indelevelmente o mesmo, sublinhando-se a experiência prática conferida ao investigador.

Este projeto surge da ligação entre o Instituto Politécnico de Viana do Castelo - IPVC e o Teatro do Noroeste - CDV, em Viana do Castelo. Este processo criativo aspira comprovar que a ligação - provável e improvável – entre entidades da mesma região pode ser a chave de leitura para a sua sustentabilidade.

Numa primeira fase, investiga-se o papel do desenho no figurino e o conceito de criatividade como conexão entre partes para fundamentar o estado da arte, nomeadamente, analisam-se estudos de caso entre o teatro e o design de figurinos e do resultado do processo criativo entre designers e encenadores,

retirando-se fundamentos sobre a importância da ligação entre o teatro e o design no contexto da criação artística performativa contemporânea.

Com esta investigação espera-se provar que o designer pode desempenhar o exercício da atividade de figurinista se, de acordo com as suas opções formativas e profissionais, decidir dedicar-se a esta área de atividade de criação artística intimamente ligada ao espetáculo, à televisão e ao cinema.

1.2. Questões de investigação

- Qual o papel do design na criação de figurinos e de adereços para uma peça de teatro?

1.3. Hipótese de investigação

O designer, pela sua formação e especificidade metodológica, apresenta um carácter crítico e operativo que lhe confere um papel inovador no contexto de criação artística de desenho de figurino associada ao espetáculo, à televisão e ao cinema.

1.4. Motivações de interesse

- O interesse para desenvolver este tema, a título pessoal, nasce devido a uma inspiração familiar, mais propriamente da mãe da autora deste trabalho que é costureira. A ligação entre as duas profissões – o design e a costura – pode promover inovação nas duas áreas.
- Com esta investigação poderá ser possível criar novos contactos e conhecer novos parceiros. Esta carteira de contactos poderá contribuir para operar no mercado de trabalho na área do Design.
- Esta investigação pretende validar o design como opção de formação de base habilitadora para o exercício da atividade de figurinista.

- Esta investigação pretende evidenciar que, não obstante a limitação de recursos disponíveis na criação artística performativa, a interligação entre áreas como o design e a costura, através de parcerias, colaborações académicas e/ou co-produções, pode ajudar a manutenção de áreas criativas do espetáculo que só o enriquecem, evitando a sua supressão por razões meramente economicistas.
- Em termos académicos, este estudo é importante para o Mestrado em Design Integrado, considerando que se trata de um setor que nunca foi abordado. Esta é uma motivação, uma vez que o projeto poderá tornar-se uma referência no meio académico do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, criando experiências e adicionando conhecimento aplicado a âmbitos nunca, anteriormente, desenvolvidos. Esta ação pode contribuir, quer para descobrir soluções a problemas encontrados, quer para estabelecer ligações com intervenientes da comunidade vianense como o Teatro do Noroeste – CDV.

1.5. Objetivos

- Orientar o design para a renovação/inação, fortalecendo assim, ligações entre diferentes matérias-primas e materiais e explorando distintas e inovadoras técnicas de produção.
- Acompanhar o projeto “Anjo Branco” no âmbito do eixo Comunidade do Teatro do Noroeste - CDV, dirigido por Graeme Pulleyn;
- Responder a um briefing com datas definidas – de Outubro 2015 a Maio de 2016;
- Trabalhar em equipa num espetáculo que irá integrar mais de 70 pessoas da comunidade que fazem parte das várias oficinas de teatro eixo Comunidade do Teatro do Noroeste - CDV;
- Acompanhar, com pontualidade, assiduidade e responsabilidade, os ensaios do projeto “Anjo Branco”;

- Desenhar e apresentar propostas de figurinos para o projeto “Anjo Branco” ao encenador do espetáculo para que as mesmas possam ser consideradas e sejam discutidas as possibilidades de materialização de alguma(s);

1.6. Metodologia de investigação

A investigação será organizada em fases que explicam o processo da investigação:

Primeira fase_Pesquisa

- Revisão Bibliográfica
- Investigação acerca da área de trabalho em que se pretende atuar;
- Dois estudos de caso de cenografia e figurinos: Designer Cristina Reis com o Teatro da Cornucópia e o Artista Plástico Jasmim de Matos com o Teatro D-Maria II

Segunda fase_Trabalho de Campo

- Observação, recolha e análise de dados do contexto operativo (materiais, processos, comunicação, pessoais...), utilizando o desenho e a fotografia;
- Integração dos fatores externos no processo criativo;
- Recolha das impressões, quer do responsável pelo projeto, Graeme Pulleyn quer dos orientadores, sobre possibilidades artísticas, nomeadamente no que concerne aos figurinos e guarda-roupa;
- Integração na equipa criativa do espetáculo, sempre que esta reunir.
- Realização de entrevistas a encenadores e figurinista como método de investigação.

Terceira fase_Projeto

- Criação de hipóteses de guarda-roupa, adereço/s ou elemento/solução cenográfica.
- Criação de hipóteses de figurinos para o projeto
- Desenvolvimento do processo criativo de figurinos
- Finalização da tese/projeto.
- Proposta final de figurino.

Quarta fase _Conclusões/Reflexões

2. O design na construção de figurinos

2.1. O papel do desenho no figurino

O designer, pela sua formação e especificidade metodológica, apresenta um carácter crítico e operativo que lhe confere um papel inovador no contexto de criação artística de desenho de figurino associada ao espectáculo, à televisão e ao cinema.

No processo criativo do desenho de figurino verifica-se a participação de diferentes disciplinas, tornando-se difícil distinguir quando falamos em desenho de figurino ou em moda. Adriana Leite reforça que, “Moda e Figurino convivem em mundos paralelos, e sua diferença reside no real e na ficção (...)” (Leite & Guerra, 2002), tendo em conta que um figurino não tem que ser necessariamente uma roupa que se usa no dia-a-dia, mas sim uma roupa para uma determinada peça, um determinado momento, um determinado ator. A relação entre o real e a ficção ajuda a transformar o espectáculo, tornando-o assim mais rico. Como refere Ferrara este processo criativo contribui “(...) para reforçar e sublinhar o clima de fantasia e artificialidade como marcas da teatralidade trabalhadas na cenografia, na iluminação, na gestualidade e na atuação. Deste modo, a linguagem da caracterização visual foi manipulada para simular o teatro (...)” (Ferrara, 2007). No exemplo dos figurinos, o tratamento que cada roupa leva pode revelar muito do espectáculo, se os atores estão a usar uma roupa velha, se está rota, se tem falta de arremates, se está deformada...

Nesta investigação, orientada para a participação ativa do design no mundo do teatro, interessa uma abordagem de aproximação entre disciplinas, identificando os pontos em comum, a criação de simbioses e adaptações à realidade que se pretende interpretar e não uma abordagem de isolamento disciplinar. Esta reflexão constitui “(...) que o estilista ao trabalhar como figurinista deve estar atento que estará criando figurinos para atores, performers, bailarinos ou cantores, devendo considerar as características próprias corporais, psicológicas e sociais”, conhecer as características da personagem e do ator que a vai interpretar, conhecer o “corpo que estará vestido e caracterizando, (...) a fim de

vestir o ator com a pele de seu personagem, auxiliando e fortalecendo a unidade da obra.” (Montanheiro, 2014).

O trabalho de caracterização visual, ou seja, tudo aquilo que é trabalhado sobre o corpo do ator, como os “(...) figurinos, adereço, penteados e maquiagens moldam sua aparência a fim de traduzir em matéria plástica, sensível e concreta, os traços de caracter ficcionais representados...” (Ferrara, 2007: 168). Estes elementos fazem parte da criação de um espetáculo teatral, nomeadamente, inseridos na parte cénica. Trata-se da caracterização visual, que é uma das componentes do espetáculo teatral. Logo, a criação de figurinos para teatro exige a participação de diferentes saberes como, por exemplo, a costura, a modelagem, o projeto, os materiais e o desenho.

O papel do desenho no projeto de um figurino é muito importante, considerando que, como refere Bruno Munari (2006), na comunicação visual, a informação é transportada pela mensagem, sendo o olho humano o ponto de referência categorial. Neste processo de comunicação, o desenho mune-se de suportes visuais, um conjunto de elementos que tornam a mensagem visível como por exemplo, a forma, a estrutura, o módulo, o movimento. “A Comunicação Visual acontece por meio de mensagens visuais, as quais fazem parte da grande família das mensagens que atingem os nossos sentidos (sonoras, térmicas, dinâmicas...)” (Munari, 1997: 90). Considerando as premissas de Bruno Munari, no processo de desenvolvimento de figurinos, constata-se que estes podem comunicar mensagens distintas, pelo que o papel do desenho na criação de um figurino deve ser cuidado, considerando os instrumentos gráficos a utilizar, o tipo de representação e os suportes a utilizar.

Na sua dissertação de Mestrado, Graça Maria da Silva Rodrigues Santa Clara refere que “o desenho de figurino tem como particularidades ser, por um lado, um trabalho de preparação, não no sentido do desenho, ou esboço, que antecede uma pintura, mas no sentido de visar um objetivo final; por outro lado, carece de uma interpretação, que só pode ser feita pelo próprio autor, para que possa ser passado à fase de execução. (Santa Clara, 2009: 13). Ou seja, o desenho de figurino compreende a conexão entre saberes distintos como a formação técnica acerca da execução das peças, a formação visual, a formação cénica. Trata-se,

igualmente, de um processo contínuo que começa na fase de conceito e termina no espetáculo. Um caminho em que, lado a lado, o figurinista se junta ao ator, ao encenador. “Na concepção do figurino pesam naturalmente as condicionantes das épocas, das correntes estéticas, do espaço geográfico (ambiente) e do espaço cénico, bem assim como, dentro deste último, das tecnologias disponíveis.” (Santa Clara, 2009: 17).

Neste sentido, o designer trabalha as suas competências de pesquisa, de desenho, de comunicação, de execução e, também, as suas capacidades criativas e de construir conexões.



Figura 1: Esquício de um figurino, **Fonte:**

<https://dospassosdabailarina.wordpress.com/2010/05/02/costume-de-cena/>

2.2. Conexões entre a Cultura do Fazer e a Cultura do Projeto

No processo criativo as conexões entre entidades da mesma região podem estender-se a outras profissões e instituições. Nomeadamente, do encontro desta informação parece pertinente avaliar a integração de outros profissionais, como as costureiras ou/e as bordadeiras, assim como o trabalho feito à mão, os processos e os métodos de criação, a peculiaridade de cada projeto e/ou produto, que contribuem e “(...) contribuiram para a definição de identidades locais que se distinguiram pela diversidade material, tecnológica e tipológica presentes em cada tradição artística local.” (Aparo & Soares, 2007), o que se torna fundamental para afirmar a cultura de um lugar.

Hoje, realizando uma leitura atenta às atividades produtivas locais da região norte de Portugal, verifica-se que o artesanato continua a marcar a identidade do Alto Minho, assumindo uma ação importante na construção da cultura material. O design pode encontrar aqui uma ocasião para estabelecer conexões com o artesanato.

Como refere Ugo La Pietra (1997), uma das competências do design é criar vínculos com os outros saberes, nomeadamente, com o artesanato, e não estabelecer separações ou isolamentos entre disciplinas. Neste processo entre a produção artesanal, definida por Ugo La Pietra (1997) como Cultura do Fazer (La Pietra, 1997) é fundamental que se estabeleçam ligações com a cultura do lugar, ou seja, como os artesãos, realizando um levantamento acerca das tecnologias, dos materiais, dos processos de fabrico, das histórias e lendas locais. Cabe ao design, ou seja, à Cultura do Projeto (La Pietra, 1997), veicular este saber com uma nova imagem associada à realidade atual.

A competência da disciplina do design, para compor propostas de projeto que cruzam elementos culturais distintos, pode ser uma ocasião para desenvolver produtos com características híbridas orientadas para um público, igualmente, híbrido.

No design, conceitos como, por exemplo, “híbrido” e “complexo” podem e devem ser entendidos como um desafio para o designer e não um problema. Como

refere Gadi Amit¹ o design híbrido “é uma noção progressiva sobre o ofício multi-dimensional de ‘fazer as coisas’, bem como uma reflexão sobre a interligação de todos os tipos de design dentro do tecido económico e comercial da sociedade.”² . Relacionando esta ideia com o mundo do teatro e os figurinos, é fulcral que se cruzem todos os elementos que compõem a realidade local, fomentando ligações entre os diferentes agentes sociais, nomeadamente, desenvolvendo a ligação entre o teatro e o design aplicada aos figurinos para proporcionar ocasiões de criatividade.

Nesta investigação, orientada para o design de figurinos do Teatro do Noroeste – CDV, enquanto uma das partes de um projeto vasto como o teatro, espera-se provar que a união entre os intervenientes de uma cidade, neste caso Viana do Castelo, pode ser a chave para contribuir para a sua sustentabilidade. “Assim o design torna-se um instrumento que, operando em sinergia com a cultura de um lugar, consegue alcançar a abertura de cenários vantajosos, seja para o produto, seja para os contextos territoriais a que fazem referência” (Aparo & Soares, 2012).

¹ Gadi Amit é presidente do gabinete de design estratégico NewDealDesign LLC, em São Francisco, nos Estados Unidos da América.

² Tradução livre do autor: “It’s a progressive notion about the multi-dimensional craft of “doing things,” as well as a reflection on the interconnectedness of all kinds of design within the economic and commercial fabric of society.” (Amit, 2010) <http://www.fastcompany.com/1656288/beyond-design-thinking-why-hybrid-design-next-new-thing> (acedido a 8 de janeiro de 2016).



Figura 2: *Da direita para a esquerda:* Detalhe de máquina de coser **Foto de Autor:** Andreia Lopes. Cena de "A Rainha da beleza de Leenane", de Martin McDonagh, Teatro Meridional, 2010 figurinista Marta Carreiras.

2.3. O figurino em Portugal: casos de estudo entre Design e Figurinos

2.3.1. O caso de estudo da Designer Cristina Reis com o Teatro da Cornucópia de Lisboa

Em Portugal, um estudo de caso que comprova a ligação entre o teatro e o design, destaca-se pela mão da designer Cristina Reis³ e a sua atividade no Teatro da Cornucópia em Lisboa, mormente depois do 25 de Abril de 1974. A designer inicia o seu percurso “(...) num design fruto da sua aprendizagem e da sua experiência (...)” “ligando posteriormente às suas atividades “ a da cenografia e a dos figurinos” (Dias & Brandão & Reis, 2000).

Em termos metodológicos, o encenador e ator Luís Miguel Cintra refere que Cristina Reis constrói personagens que são pessoas com vida, mencionando que “o primeiro trabalho que a Cristina fez connosco foi fotografar-nos. Vinha muitas vezes olhar para nós, tirar fotografias.” “(...) se tantas vezes os mesmos objetos reaparecem em diferentes cenografias é pelo prazer de estabelecer para as mesmas coisas sentidos diferentes, diferentes relações.” O prestigiado ator e encenador narra ainda que em termos construtivos, a designer Cristina Reis utiliza a baixa tecnologia, “sem luxo, com materiais de dimensão humana. Artesanais sempre.” (Dias & Brandão & Reis, 2000). Este modus operandi no design reforça a pertinência de criar ligações entre os atores, encenadores e designers, mas também costureiras, carpinteiros, bordadeiras.

³ Cristina Reis é uma designer portuguesa, licenciada primeiramente em Pintura na ESBAL, e posteriormente em design gráfico em Londres no ano de 1970. Volta a Portugal para participar no projeto da 1ª Exposição de design Português. Após esta fase, percorre novos caminhos como o da cenografia e figurinos.

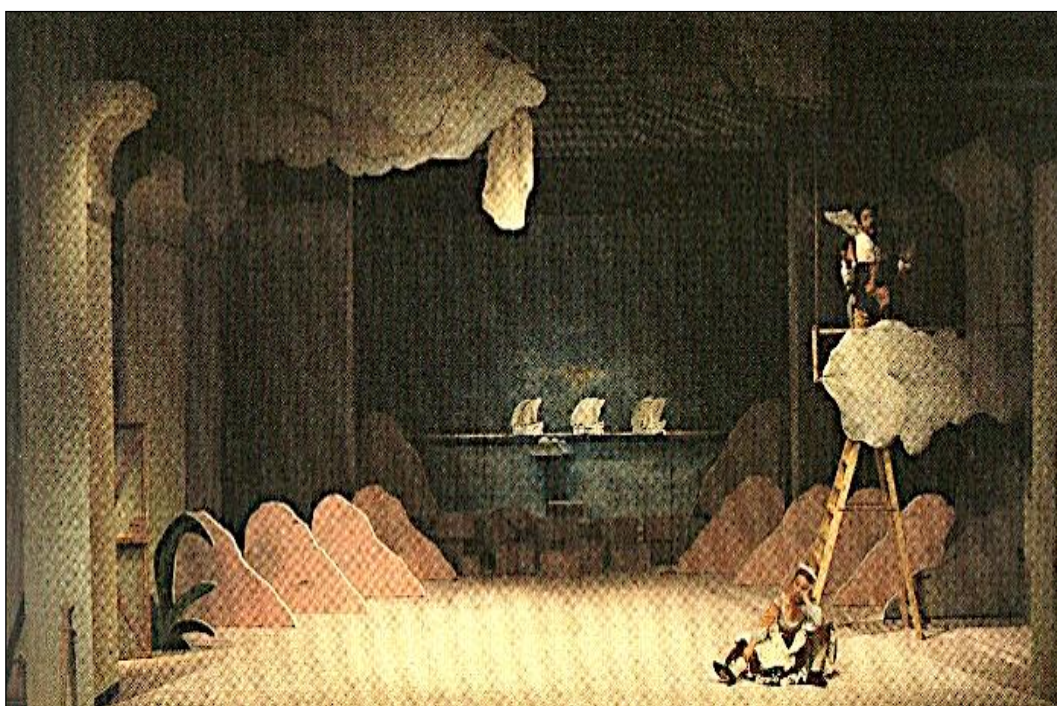


Figura 3: De esquerda para a direita: Representação de “**O Labirinto de Creta**” de António José da Silva, encenação de Luís Miguel Cintra e cenografia e figurinos de Cristina Reis. Representação de “**O Conto de Inverno**” de William Shakespeare, encenação de Luís Miguel Cintra e cenografia e figurinos de Cristina Reis.

2.3.2. O caso de estudo do artista plástico Jasmim de Matos com o Teatro D. Maria II em Lisboa

Um outro caso que comprova o interesse da ligação entre o design, os figurinos e o teatro, é o caso do artista plástico Jasmim de Matos⁴ na sua colaboração com Filipe La Feria na peça “Passa por mim no Rossio” no decorrer do ano de 1991, sendo “os figurinos”⁵ da autoria de Jasmim de Matos⁶. Os figurinos pensados e desenhados por Jasmim de Matos foram utilizados por distintos atores de diferentes gerações como Eunice Muñoz, Simone de Oliveira, Ruy de Carvalho, Varela Silva e Rita Ribeiro.⁷

O espetáculo organizava-se em dois atos e quarenta e um quadros, sendo “encarado com alguma desconfiança quer por espetadores que defendiam um outro tipo de reportório... quer por empresários... que viam nesta produção... uma concorrência desleal...”⁸.

De acordo com o site do Centro de Estudos do Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CETbase)⁹, entre 1975 e 2000 Jasmim de Matos participou na conceção de 29 espetáculos, desempenhando 12 diferentes funções, entre elas, a de figurinista.

⁴ Jasmim de Matos foi pintor, cenógrafo e figurinista; foi uma das pessoas que fizeram parte do novo cinema português e colaborou no teatro em companhias como a Cornucópia, a Barraca, a Casa da Comédia.

⁵ <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espetaculos/passa-por-mim-no-rossio.html#.V-olqfkrLIU> (acedido a 29 de setembro de 2016)

⁶ Idem

⁷<http://canelahortela.com/filipe-la-feria-doou-pecas-de-guarda-roupa-ao-museu-nacional-do-teatro/> (acedido a 6 de Janeiro de 2016).

⁸ <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-textos-espetaculos/passa-por-mim-no-rossio.html#.V-olqfkrLIU> (acedido a 29 de setembro de 2016).

⁹ Comédia. <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=3679> (acedido a 11 de janeiro de 2016).

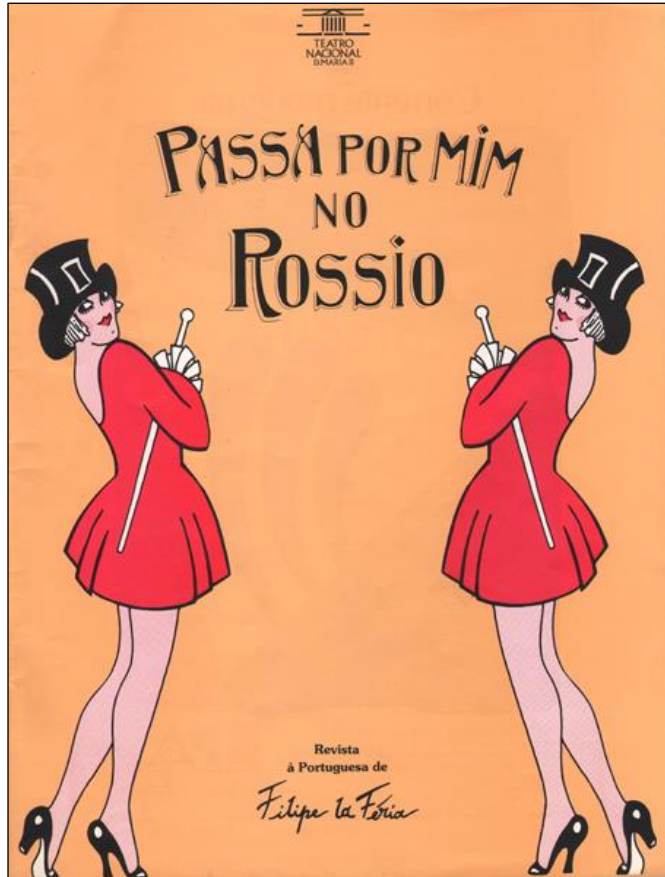


Figura 4: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: cartaz do espetáculo “Passa por mim no Rossio” de Filipe La Faria. Vestido utilizado no espetáculo “Passa por mim no Rossio” de Filipe La Faria. Fotografia do atelier de costura para o espetáculo “Passa por mim no Rossio” de Filipe La Faria.

3. Os projetos comunitários como agentes

impulsionadores de experiências: o Programa PARTIS - Práticas Artísticas para a Inclusão Social da Fundação Calouste Gulbenkian

Esta investigação visa apresentar uma nova perspetiva de ligação entre as disciplinas do Design e do Teatro, através da construção de propostas de figurinos para uma peça de teatro, no âmbito de um projeto de criação teatral comunitário.

Nos tempos de hoje, como refere o sociólogo Zygmund Bauman, “a sociedade de consumo consegue tornar permanente a insatisfação (...)” (Bauman, 2007). Trata-se de uma época em que as pessoas, por consumirem os bens de modo compulsivo e ilimitado, assumem novos comportamentos sociais, transformando usos, rituais e costumes. Para Bauman, estes destacam-se pela efemeridade, talvez porque “a síndrome consumista degradou a duração e promoveu a transitoriedade. Colocou o valor da novidade acima do valor da permanência” (Bauman, 2007).

Neste sentido, as pessoas procuram experiências emocionais com sentido para as suas vidas como alternativa à banalidade do seu quotidiano. Como refere Donald Norman “a maneira como nos vestimos e comportamos, os objetos materiais que colocamos, as joias e os relógios, os carros e as casas, todas estas coisas são expressões públicas da nossa identidade, e de nós mesmos.” (Norman, 2004)¹⁰. Esta necessidade de criar vínculos com as coisas – sejam elas, objetos, pessoas, espaços – do quotidiano tem provocado o aumento do fenómeno de projetos de criação teatral comunitária ou Teatro Comunitário¹¹, que algumas cidades, instituições culturais e estruturas de criação artística, promovem junto

¹⁰ Tradução do livro do autor: “The way we dress and behave, the material objects we possess, jewelry and watches, cars and homes, all are public expressions of ourselves.” (Norman, 2004)

¹¹ Eugene Van Erven, por seu lado, tendo em conta os diferentes estilos que o Teatro Comunitário pode adquirir, define-o como um teatro baseado nas histórias locais e pessoais de quem o pratica (mais do que em textos pré-escritos), que são trabalhadas primeiro através da improvisação e, depois, de forma coletiva, sob orientação de artistas profissionais externos ou de artistas amadores locais que residem entre estes grupos chamados “periféricos”. (Joana, 2014) <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/77248/2/104915.pdf> (acedido a 12 de janeiro de 2016).

das suas comunidades de cidadãos e de públicos culturais, atendendo às necessidades e desejos do coletivo e nunca de um indivíduo isolado.

Na Europa, algumas cidades proporcionam projetos comunitários que cruzam diferentes disciplinas artísticas, como o Design e o Teatro.

Em Portugal, por exemplo, a Fundação Calouste Gulbenkian acionou um programa designado de PARTIS – Práticas Artísticas para a Inclusão Social e que tem como objetivo a integração social através das práticas artísticas. Como refere o site da Gulbenkian, o projeto Partis “é um programa que permite tornar realidade a nossa convicção de que a arte é motor de inclusão e mudança social, pelo seu poder único de unir as pessoas”¹². Um dos projetos apoiados é o projeto do Teatro IBISCO – DE (Departamento Educativo), das cidades de Setúbal e Loures que junta 35 crianças de diferentes bairros sociais, considerados bairros problemáticos. “A ideia parecia ousada, arriscada até, ao juntar jovens de bairros rivais através do teatro, mas a verdade é que, depois de uns workshops mais alargados, pareceu ser uma ideia com “pernas para andar””¹³. Como revela a encenadora Catarina Aides “o fundamental é chegar às pessoas e às suas memórias, às suas preocupações e às suas vidas”¹⁴.

¹² <https://gulbenkian.pt/publication/newsletter-155-junho-2014/> (acedido a 15 de novembro de 2015).

¹³ Idem.

¹⁴ Ibidem.



Figura 5: *Da esquerda para a direita:* Catarina Aides com os jovens do programa PARTIS, **Fonte:** <https://gulbenkian.pt/publication/newsletter-155-junho-2014/>

4. Aplicação: o Teatro do Noroeste-CDV, companhia profissional de teatro residente no Teatro Municipal Sá de Miranda

4.1. Breve história do Teatro do Noroeste – CDV

O Teatro do Noroeste - CDV, companhia profissional estabelecida no Teatro Municipal Sá de Miranda, fez a sua primeira apresentação pública no ano de 1991 ainda como oficina de teatro do Centro Cultural do Alto Minho, quando Portugal ainda estava a viver as mudanças causadas pela adesão à CEE (Comunidade Económica Europeia) ocorrida em 1986. Mas esta companhia apenas se autonomizou, constituindo-se como cooperativa do ramo cultural, em 1994. “Em 24 anos de atividade realizou 124 produções, a que assistiram mais de 455.000 espetadores, em mais de 3.286 representações, com textos de 57 dramaturgos, 26 dos quais portugueses, em que colaboraram 216 atores, 24 encenadores e mais de 50 outros criadores, entre músicos, cenógrafos e demais técnicos.”¹⁵

Depois de 21 anos consecutivos de apoio sustentado pelos diferentes governos, em 2012, o Teatro do Noroeste – CDV, não teve qualquer tipo de apoio financeiro por parte da tutela: “Forçado a uma reestruturação profunda, o projeto artístico e profissional do Teatro do Noroeste – CDV reinventou-se e manteve a confiança no seu percurso (...) de um teatro para uma região.”¹⁶

No sítio eletrónico da companhia, na página “A Equipa”¹⁷ não existe referência a figurinista ou responsável de figurinos. Atendendo à situação de carência de recursos e reestruturação mencionadas acima, é pertinente questionarmo-nos sobre quem desempenha as funções de figurinista no Teatro do Noroeste – CDV e se, caso não exista quem o faça, como é colmatada essa lacuna.

Um teatro para uma região deve, desejavelmente, ser um teatro atento às mais variadas e atuais disciplinas artísticas, possuindo profissionais habilitados em cada uma delas. Como refere Liliana Soares, esta é uma companhia com “(...)

¹⁵ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=95> (acedido a 3 de dezembro de 2015).

¹⁶ Idem

¹⁷ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=83> (acedido a 15 de dezembro de 2015).

uma metodologia aberta, cruzando-se com diferentes profissionais nacionais e internacionais, desde atores, encenadores, músicos, cenógrafos ou investigadores. Esta ligação entre disciplinas distintas prolonga-se a outras atividades. Para além, da cenografia, da encenação ou da arte de representar é possível criar vínculos com áreas como a carpintarias ou o setor têxtil.”¹⁸ Considerando que no processo criativo é fundamental criar ligações entre profissões e profissionais distintos, o designer deve assumir a responsabilidade de contribuir para esta ligação com o seu conhecimento.



Figura 6: elementos do eixo comunitário no teatro Municipal Sá de Miranda. **Foto de Autor:** Andreia Lopes

¹⁸ <http://www.correiodominho.com/cronicas.php?id=7215> (acedido a 8 de dezembro de 2015).

4.2. O eixo Comunidade do Teatro do Noroeste – CDV, companhia profissional de teatro residente no Teatro Municipal Sá de Miranda

O Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo desenvolve um eixo Comunidade com o objetivo de promover a integração social suportada nas práticas artísticas.

Numa cidade pequena como Viana do Castelo, a ligação entre o teatro e os seus cidadãos pode ser, igualmente, entendida como uma ocasião para estimular vínculos entre comunidades que, habitualmente, não se cruzam.

Um caso é o grupo ‘Enquanto Navegávamos – Oficina de Teatro dos Ex-Trabalhadores do ENVC’ que “(...) nasceu como consequência natural do espetáculo ‘Enquanto Navegávamos’¹⁹ em 2015, encenado por Ricardo Simões. Outro grupo é o ‘ATIVAsénior’ que provém de uma opção estratégica assumida pelo Teatro do Noroeste – CDV, de ajudar a criar mais respostas de fruição cultural dedicadas aos cidadãos seniores, nomeadamente, tentando chegar aos “(...) Lares de Repouso e Centros de Dia do concelho de Viana do Castelo”²⁰ e que surge no início de 2012 com a peça de teatro ‘Avós’, encenada por Ana Perfeito e Tiago Fernandes, coordenadores do mesmo projeto.

¹⁹ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=108> (acedido a 15 de novembro de 2015).

²⁰ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=78> (acedido a 16 de novembro de 2015).



Figura 7: De cima para abixo: elementos da oficina ATIVAsénior. Elementos da oficina Enquanto Navegávamos - Oficinas de Ex-Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo. **Fonte:** <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=78>

Um outro caso é o grupo ‘ATIVAJúnior’, semelhante ao projeto ‘ATIVASénior’ mas vocacionado para jovens na faixa etária dos 12 aos 18 anos, que nasceu em 2014, indo ao encontro das solicitações dos jovens frequentadores dos workshops de teatro que o Teatro do Noroeste – CDV realiza de forma periódica, nas pausas letivas (Natal, Páscoa e Verão). Este projeto apresentou-se, pela primeira vez, com o espetáculo ‘Viram-me Atirar Pedras À Lua’, com encenação de Ana Perfeito e Tiago Fernandes e figurinos dos mesmos. Desde 2012 (início do ATIVASénior) e 2014 (início do ATIVAJúnior), o Teatro do Noroeste – CDV promove um conjunto de atividades vocacionadas para a participação de diferentes grupos da comunidade que dão corpo ao Noroeste Comunitário – Projeto Comunitário do Teatro do Noroeste – CDV, designação que congrega todos os projetos comunitários da companhia. No âmbito do Noroeste Comunitário surge, em outubro de 2015, o projeto inspirado no Navio Gil Eannes que junta as “(...) oficinas de teatro ATIVAJúnior, ATIVASénior e Enquanto Navegávamos – Oficinas de Ex-Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo”²¹



Figura 8: elementos da oficina ATIVAJúnior, **Fonte:**

<http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=90>

²¹ <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=78> (acedido a 15 de dezembro de 2015).

4.3. A peça de teatro comunitário “Anjo Branco” dirigida pelo encenador Graeme Pulleyn²²

A dinâmica de criar ligações entre comunidades marginalizadas e diferentes gerações verifica-se igualmente no projeto comunitário “Anjo Branco” dirigida pelo encenador Graeme Pulleyn.

Os alunos das oficinas de teatro regulares que esta estrutura de criação artística promove com carácter semanal, ‘ATIVAsénior’, ‘ATIVAJúnior’ e ‘Enquanto Navegávamos – Oficinas de Teatro de Ex-Trabalhadores dos ENVC’ (Estaleiros Navais de Viana do Castelo) realizam uma pesquisa para se recordarem das suas memórias de infância, assim como dos momentos e experiências que mais os marcaram relativamente ao Navio Hospital Gil Eannes e a Viana do Castelo, cuja ligação à atividade de pesca do bacalhau é o *leitmotiv* do projeto de criação teatral “Anjo Branco”, que será apresentado no próprio navio, em maio e junho de 2016. Por outro lado, desafia os alunos das oficinas de teatro ‘ATIVAJúnior’ a procurarem depoimentos e recordações daqueles que trabalharam na pesca do bacalhau, ou na secagem do mesmo para que, conjuntamente, se consiga construir uma história sólida e verosímil.

Depois da pesquisa realizada, e lidos os depoimentos ao grupo, o encenador pegou em pequenas partes desses testemunhos e atribuiu-lhes nomes que deram origem aos temas. Inicialmente, foram propostos os seguintes temas: “Visitar o pai ao cemitério”, “Dizer à família que vai para o mar”, “Perdido no mar”, “Festa com beijo ao bacalhau”, “Monólogo do pai falecido”, “Chegada”, “Partida”, “Memórias de infância do Gil Eannes”, “História do dedo”, “Carta”, “Namoro”, “Visita ao porto de St. John’s”, “Tempestade”, “Confusão no Rancho”, “Homem ao mar”, “Naufrágio”, “Enjoo” e “Visitar a mãe à prisão”.

Cada aluno do ATIVAJúnior escolheu o tema que mais lhe interessava desenvolver e trabalhar. De todos os temas apresentados, aqueles que tiveram mais apreciações foram os seguintes: “Carta”, “Namoro”, “Visita ao porto de St. John’s”, “Confusão no Rancho” e “Visitar a mãe à prisão”. Estes temas foram

²² Graeme Pulleyn, nascido em Inglaterra em 1967. Estudou teatro na Universidade de Warwick e veio para Portugal em 1990 como voluntário do Instituto Português da Juventude. Co-fundou o Teatro Regional da Serra do Montemuro (TRSM), onde trabalhou como ator e encenador, tendo também sido professor de Expressão Dramática no Curso de Educação Básica na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu.

trabalhados até dezembro de 2015, sendo aí apresentados a todo o elenco da companhia.

Em janeiro de 2016, o encenador propôs que alguns desses grupos se juntassem, formando assim grupos maiores e com os conteúdos interligados. Este processo criativo originou assim dois grupos: o da enfermaria - onde estava inserido o grupo do “Namoro”, a “Carta” e “Visitar a mãe à prisão” - e o da sala de jantar - onde estavam inseridos a “Visita ao porto de St. John’s” e a “Confusão no Rancho”.

No grupo do ATIVAsénior e Enquanto Navegávamos – Oficinas de Teatro de Ex-Trabalhadores dos ENVC, o encenador propôs trabalharem quatro temas, onde cada elemento escolheu o tema que mais lhe chamou à atenção. Os temas apresentados foram: “ A seca do bacalhau”, os “ENVC”, a “Pesca à linha” e “O dia da inauguração do Gil Eannes”. Estes temas foram apresentados em dezembro, à semelhança do grupo ATIVAjúnior.

Também em janeiro de 2016, o encenador propôs algumas alterações. O grupo de “A seca do bacalhau” permaneceu a trabalhar o mesmo tema, mas o grupo da “Pesca à linha” sofreu algumas alterações, tendo que conseguir combinar a máquina (motor do navio) com a pesca do bacalhau. Finalmente, os grupos dos “ENVC” e o de “O dia da inauguração do Gil Eannes” começaram a trabalhar juntos, mas numa base nova; a cozinha. Tendo que representar toda a azáfama do dia da inauguração e os preparativos para a confeção das refeições, juntamente com a ironia de uns terem tudo do bom e do melhor, e os outros não terem uma côdea de pão para por na mesa aos filhos.



Figura 9: Da esquerda para a direita: elementos da oficina ATIVAJúnior nos ensaios para a peça “Anjo Branco” **Foto de Autor:** Inês Barbosa. Elementos da oficina ATIVAsénio e Enquanto Navegávamos – Oficinas de Teatro de Ex-Trabalhadores dos ENVC nos ensaios para a peça “Anjo Branco” **Foto de Autor:** Andreia Lopes

5. Trabalho de campo

Considerando o estudo realizado acerca dos conceitos de desenho, figurino e projetos comunitários de Teatro, procurou-se conhecer a relação entre figurino e design na atualidade.

Nesse sentido, foi elaborado um questionário que permitisse examinar o conhecimento sobre o tema em estudo.

5.1. Análise das entrevistas aos figurinistas e encenadores

As entrevistas são fontes orais que servem de instrumento para a aquisição de depoimentos especializados que possam validar o que se pretende comprovar com esta investigação.

A seleção dos entrevistados assentou na necessidade de recolher informações acerca dos pontos de vista que a direção artística do Teatro do Noroeste – CDV e o encenador do projeto Anjo Branco – Gil Eannes têm sobre a área do figurino em geral, como estratégia de contextualização do papel do figurino no projeto que é objeto deste estudo visando, por conseguinte, compará-lo com outros exemplos de relação entre as áreas do design e da criação teatral e daí retirar dados para análise.

O questionário foi elaborado com os orientadores desta investigação – um designer e um encenador – e apresentado a 6 figurinistas que exercem, igualmente, a profissão de encenadores, atores, diretores artísticos, dramaturgos, iluminadores e cenógrafos, com obra conhecida no contexto do teatro em Portugal. Três dos entrevistados são portugueses, dois são espanhóis e um é inglês. Os entrevistados têm idades compreendidas entre os 36 anos e os 66 anos de idade. Graeme Pulleyn, Ricardo Simões e Filipa Santana exercem a profissão apenas em Portugal, o primeiro de modo profissional e a segunda de modo amador. Susana Pedroso opera em Inglaterra (Londres). Antonio Simón trabalha entre Portugal e Espanha, finalmente, Guillermo Heras opera na Europa e na América Central.

As perguntas colocadas foram as seguintes:

1. Quando começou o seu interesse pelo teatro?
2. O que é para si, o figurino?
3. Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?
4. Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?
5. Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão.
6. Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?
7. Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?
8. Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?
9. Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?
10. Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?
11. Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?
12. Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?
13. Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?
14. Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?
15. Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?
16. Com quem trabalha na construção dos figurinos?

Para melhorar a comunicação, a apresentação dos inquiridos é tratada num quadro inicia deste capítulo, as repostas dos inquiridos estão tratadas ao longo do capítulo e o texto completo incluído como anexo deste estudo.

NOME	IDADE e NACIONALIDADE	FORMAÇÃO ACADÊMICA	FORMAÇÃO PROFISSIONAL	CARGOS
Susana Pedroso	42 Anos Portuguesa	Doutoramento em Figurinos. Pós-Graduação em Estudos de Teatro. Licenciatura em Design de Cena.	Figurinista	Figurinista Trabalha em Londres
Filipa Santana	43 Anos Portuguesa	Licenciatura em Química Aplicada. Cursos livres de Teatro.	Profissionalização em Serviço como Professora de Físico-Química.	Atriz amadora
Ricardo Simões	36 Anos Português	Frequência de Doutoramento em Estudos Culturais Licenciatura em Gestão Artística e Cultura (GAC)	Curso de 10 meses de Interpretação para Cinema e Televisão. Um CAP de formador. Curso de Animador Infanto-Juvenil de 300 horas.	Encenador, Diretor Artístico do Teatro do Noroeste - CDV, Ator
Graeme Pulleyn	49 Anos Inglês	Licenciado em Estudos Teatrais.	Foi-se formando através das pessoas com quem se cruzou ao longo dos anos e em workshops	Encenador, Ator
Guillermo Heras	64 Anos Espanhol	Licenciatura em interpretação.	Vasta experiência como encenador, ator, Diretor teatral, Dramaturgo em diversos contextos.	Encenador, Ator, Diretor teatral, Dramaturgo
Antonio Simón	66 Anos Espanhol	Licenciatura em Interpretação.	Profissionalmente trabalhou como encenador, como cenógrafo, como iluminador, como desenhador de figurinos e como ator.	Figurinista, Cenógrafo, Encenador, Iluminador, Ator

Tabela 1: Informações sobre os inquiridos

5.1.1. Análise das respostas à questão “Quando começou o seu interesse pelo teatro?”

Três dos entrevistados afirmam que o seu interesse pelo teatro começou no 2º e 3º ciclo do ensino básico, e os restantes três dizem ter começado no ensino secundário.

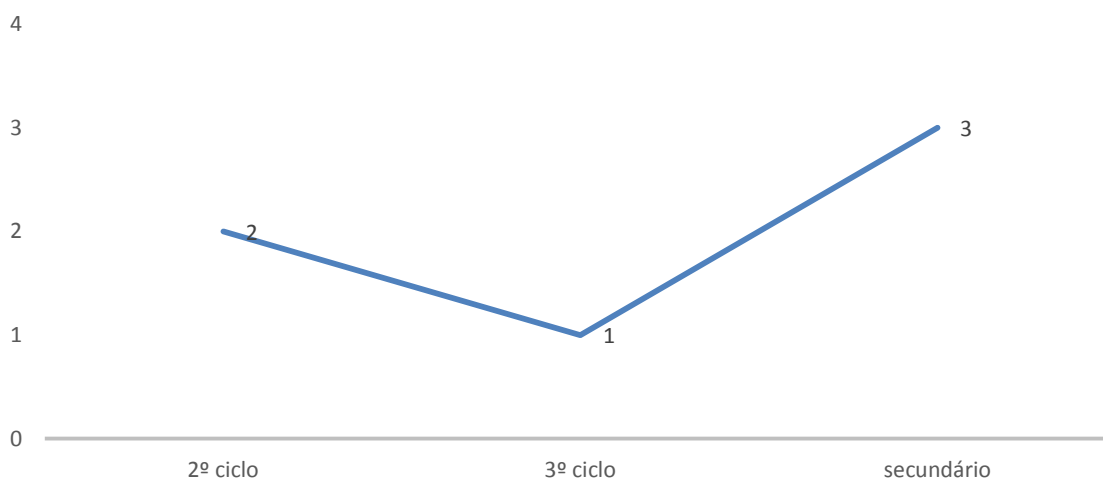


Gráfico 1: “Quando começou o seu interesse pelo teatro?” Gráfico de autor: Andreia Lopes

5.1.2. Análise das respostas dos inquiridos à questão “O que é para si, o figurino?”

Quatro dos entrevistados afirmam que o figurino é a segunda pele do ator, e uma extensão do mesmo, permitindo assim ao ator transformar-se, dando-lhe liberdade. Um diz que o figurino é o desenho, o traço da roupa que os atores vão usar em cena, que “é uma das componentes do espetáculo, e não tem mais nem menos importância do que nenhuma das outras.” Antonio Simón não especifica o que é o figurino.

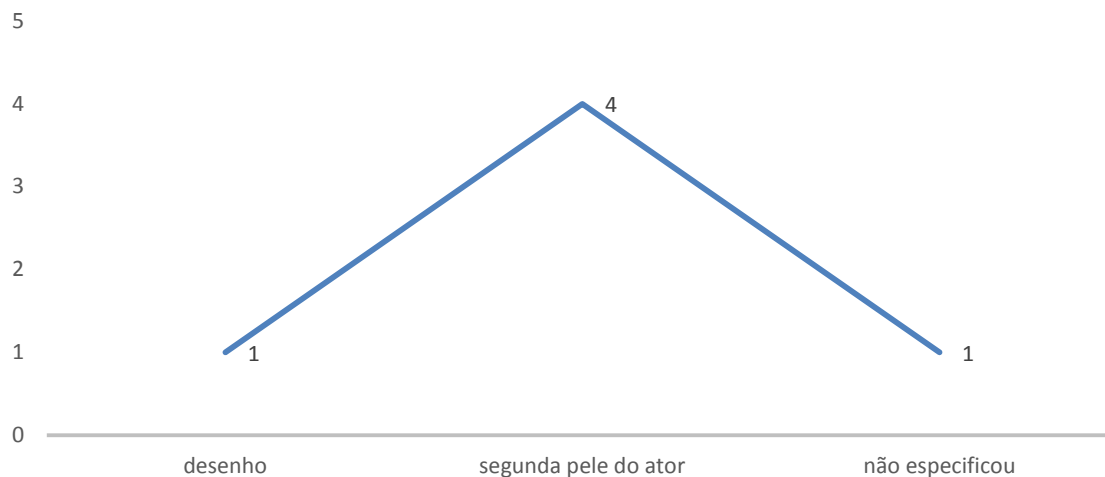


Gráfico 2: "O que é para si, o figurino?" **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.3. Análise das respostas dos inquiridos à questão "Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?"

Na totalidade, os seis inquiridos transmitem que a profissão de figurinista pode ser uma profissão autónoma, porque um figurinista tal como qualquer um dos componentes do espetáculo trazem uma nova dimensão ao espetáculo.

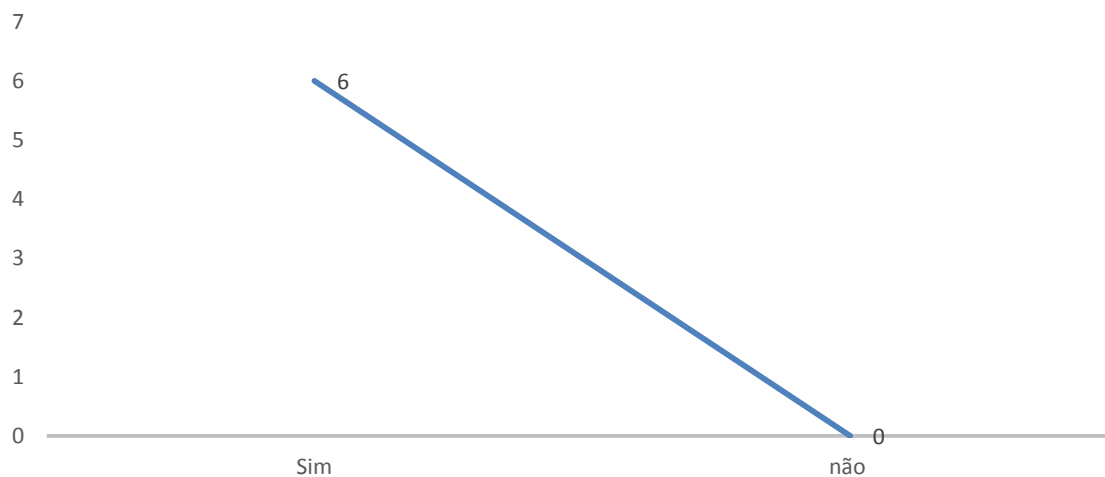


Gráfico 3: "Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?" **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.4. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?”

Um dos inquiridos diz ser necessário um curso superior de figurino. Outro em design de cena. Outro afirma ser necessária uma formação técnica ou de conhecimento e um estímulo ao nível da criatividade, inspiração e investigação. Dois outros inquiridos dizem ser necessário saber desenhar e saber de história da arte e história do teatro. Uma pessoa não sabe.

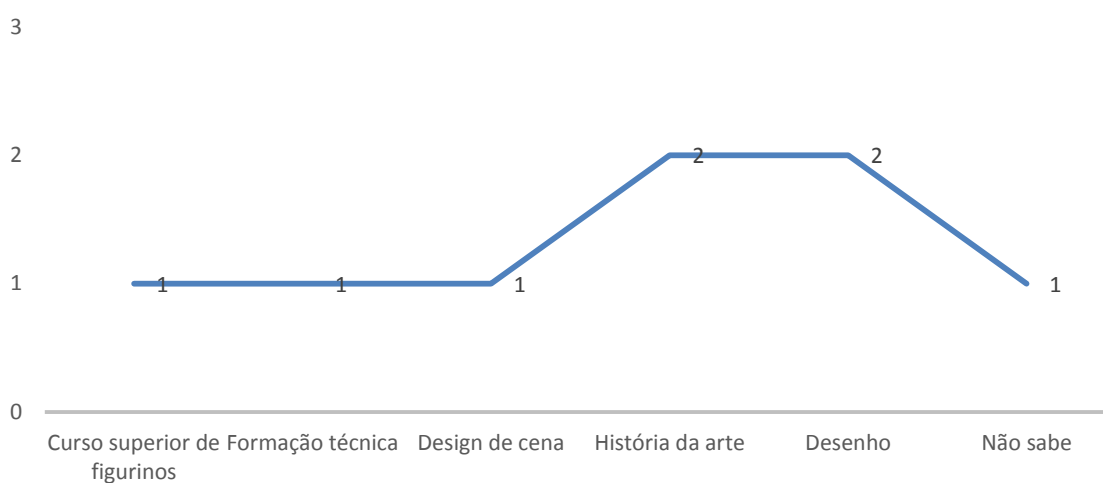


Gráfico 4: “Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?” Gráfico de autor: Andreia Lopes

5.1.5. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão?”

Quatro dos inquiridos apontam que é necessário ter conhecimentos em termos de costura, domínio dos materiais, conhecimento sobre tecidos, seus comportamentos e resistência, é fundamental a noção do que é espetáculo teatral, ópera e bailado, desenhar bem as proporções e conhecer muito da história do figurino e a história da arte em geral, conhecer diferentes linguagens, signos e as suas formas de comunicação com o público. Duas pessoas não responderam.

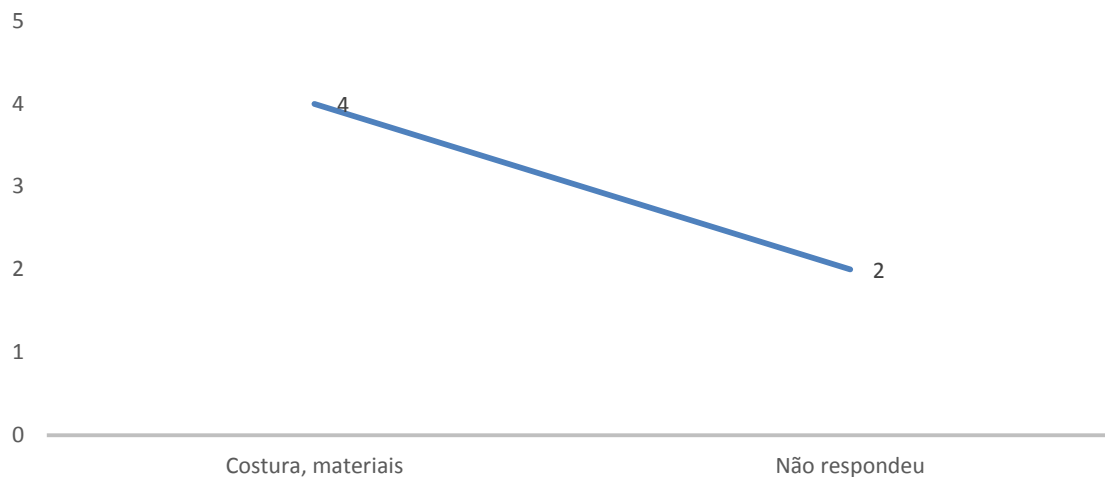


Gráfico 5: “Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão?”

Gráfico de autor: Andreia Lopes

5.1.6. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?”

A resposta dos inquiridos à questão é similar. Todos afirmam que a relação entre o figurinista e o encenador deve ser de diálogo e entendimento, de confiança mútua, tentando sempre chegar a um consenso e que contribua para um espetáculo melhor.

Em relação à ligação que o figurinista deve ter com os atores, as respostas dividem-se. A relação com os atores refere-se à execução, sendo que a relação com os atores deve ser uma relação prática, de como é que o guarda-roupa pode ajudar o trabalho do ator.

Pode concluir-se que parece ser uma relação de proximidade que permita que a criação do projeto, nas suas várias vertentes, seja uma (mas enriquecida, devido a esta interdisciplinaridade).

RELAÇÃO FIGURINISTA-ENCENADOR

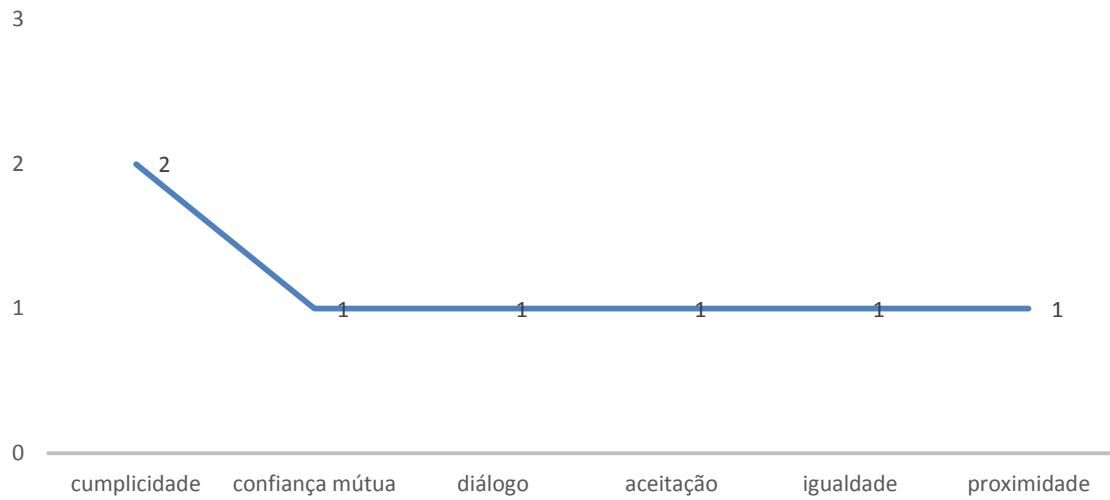


Gráfico 6: “Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?”. Relação figurinista - encenador **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

RELAÇÃO FIGURINISTA-ATOR

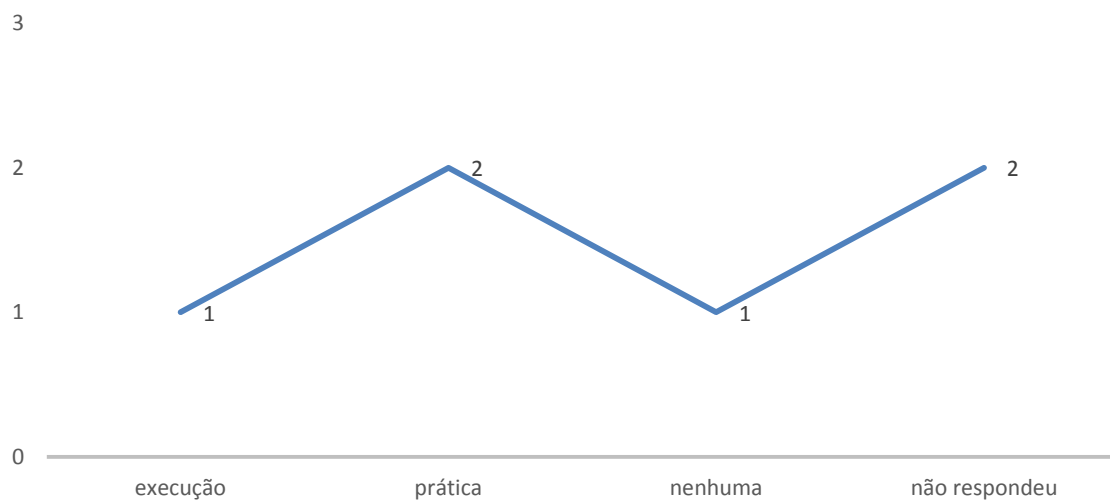


Gráfico 7: “Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?”. Relação figurinista - ator **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.7. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?”

Todos os entrevistados, à exceção de um, declararam que essa relação deve começar no primeiro instante em que o encenador começa a pensar numa ideia, e devem acompanhar-se até pelo menos ao dia da estreia. Um dos entrevistados afirma já ter presenciado relações das três formas (início, durante e no final) e não elege nenhuma como a indicada.

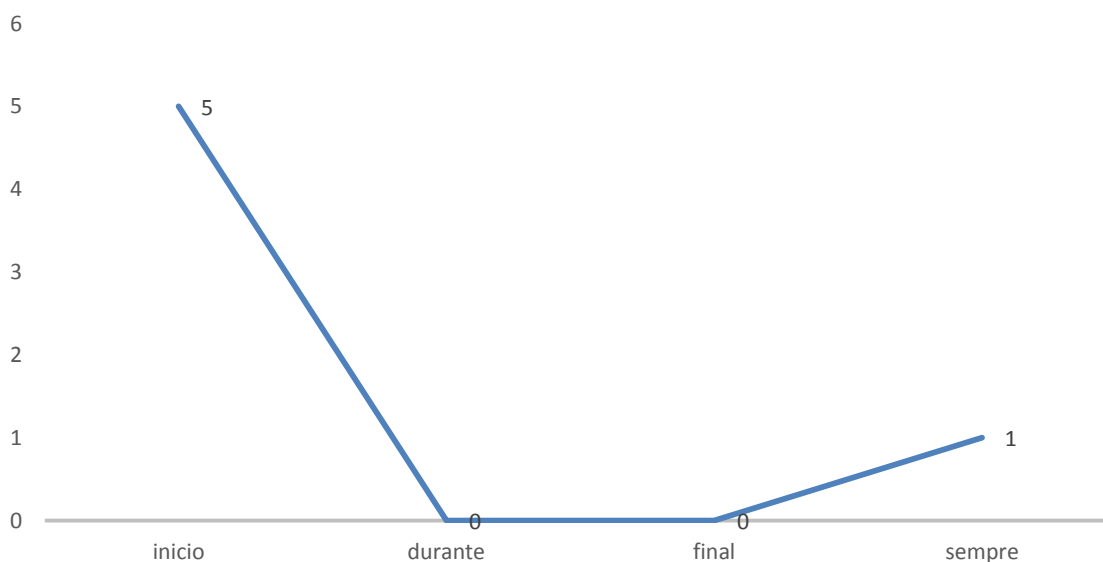


Gráfico 8: “Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?” **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.8. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?”

Quatro dos entrevistados dizem ser importante ter em conta as características do ator, principalmente quando é para teatro, afirmam ser importante saber quem vais vestir o/os figurinos o mais cedo possível, e a personagem e o ator estarem em harmonia. Mas por outro lado também pode ser interessante acontecer o

contrário, ou seja, o figurino ser completamente desajustado do ator. Um dos inquiridos diz que o ator é quem se deve adaptar ao figurino, pois os atores são bonecos. Um outro inquirido não é específico na resposta.



Gráfico 9: “Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?”
Gráfico de autor: Andreia Lopes

5.1.9. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?”

Ao analisar as respostas à questão, desde logo se verifica um problema geral que é a falta de recursos para se poder ter um figurinista a tempo inteiro. Os entrevistados afirmam então que quando essa dificuldade se verifica, o trabalho é concretizado através de parcerias com casas de fatos, reaproveitamento de materiais e de roupas, roupas dos atores, aluguer de roupas ou, em conversa com o encenador, cada ator confeciona o seu figurino.

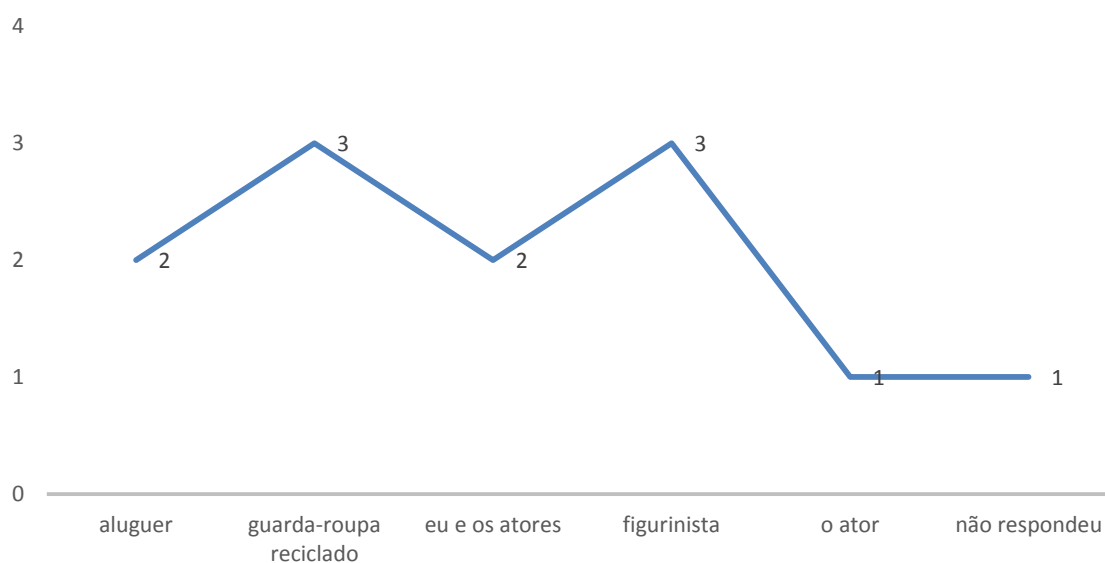


Gráfico 10: “Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?” **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.10. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?”

Ricardo Simões e Graeme afirmam que só há figurinista quando há dinheiro, Susana diz que os processos são muito semelhantes de companhia para companhia, Antonio afirma ser a diferença entre os espetáculos e não a diferença de companhia para companhia relativamente à necessidade de alguém na área dos figurinos. Guillermo declara que independentemente da companhia ou do tipo de espetáculo, a supervisão e decisão final recai sempre sobre ele. Uma realça o facto de só ter estado ligada a uma única companhia.

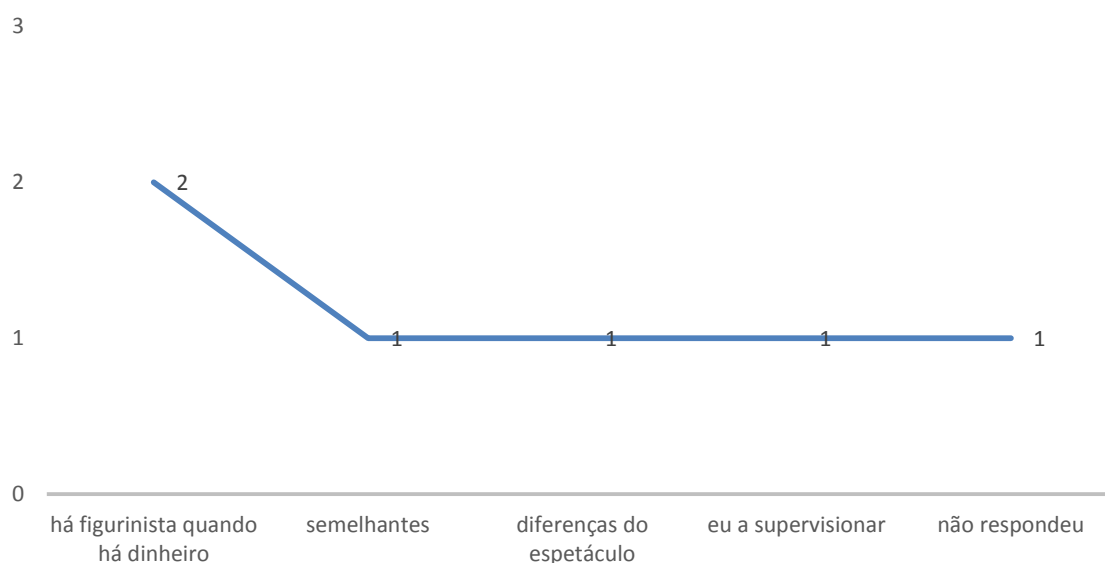


Gráfico 11: “Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?” **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.11. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?”

O Diretor Artístico, Ricardo simões diz que, ao contrário do que habitualmente acontece com outros encenadores, os temas surgem naturalmente através das propostas que lhe chegam, que são analisadas em equipa para a possibilidade de realização.

O Graeme declara que primeiro escolher o tema, investigam, improvisam, selecionam as partes que mais lhes interessam abordar e por fim surge a dramaturgia.

A Susana diz que começa por ler a peça, de seguida faz uma pesquisa aprofundada sobre o tema da qual saem um conjunto de desenhos dos quais apenas alguns serão executados.

O Guillermo afirma que começa por investigar sobre aquilo que pretende do cenário, guarda-roupa e encenação, posteriormente procura materiais que se adequem ao resultado pretendido e através da experimentação verifica a viabilidade dos mesmos.

Antonio parte das sensações que o texto lhe transmite e imagina formas de as poder reproduzir em termos de figurinos. Posteriormente cruza sensações com o encenador e é a partir daí que pensa em materiais e formas adequados a narrar a obra.

Filipa começa por fazer um levantamento das tarefas e uma consequente gestão do tempo de forma a possibilitar a satisfação de todas as necessidades do projeto.

5.1.12. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?”

Ricardo Simões mencionou a Feira Medieval de Viana do Castelo, Graeme referiu a Queda dos Cutileiros. Dois inquiridos, Susana e Guillermo, mencionaram que os figurinos têm destaque em todos os projetos. Dois inquiridos, Antonio e Filipa não responderam.

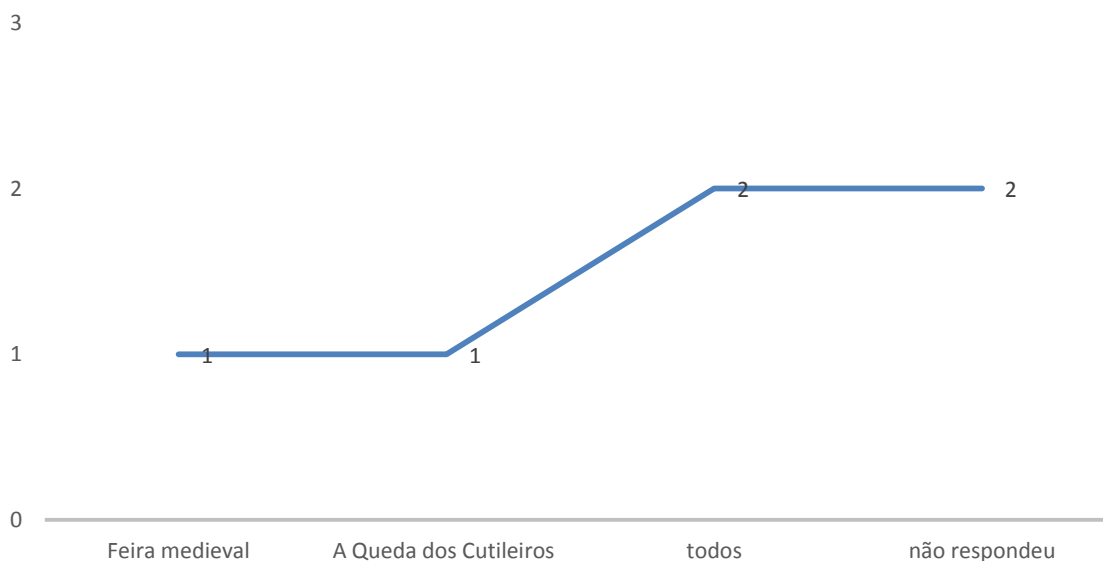


Gráfico 12: “Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?” **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.13. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?”

Dois dos inquiridos referem que os figurinos são criados pelo encenador. Graeme menciona que os figurinos são criados pelo grupo de trabalho. Três dos inquiridos não responderam.

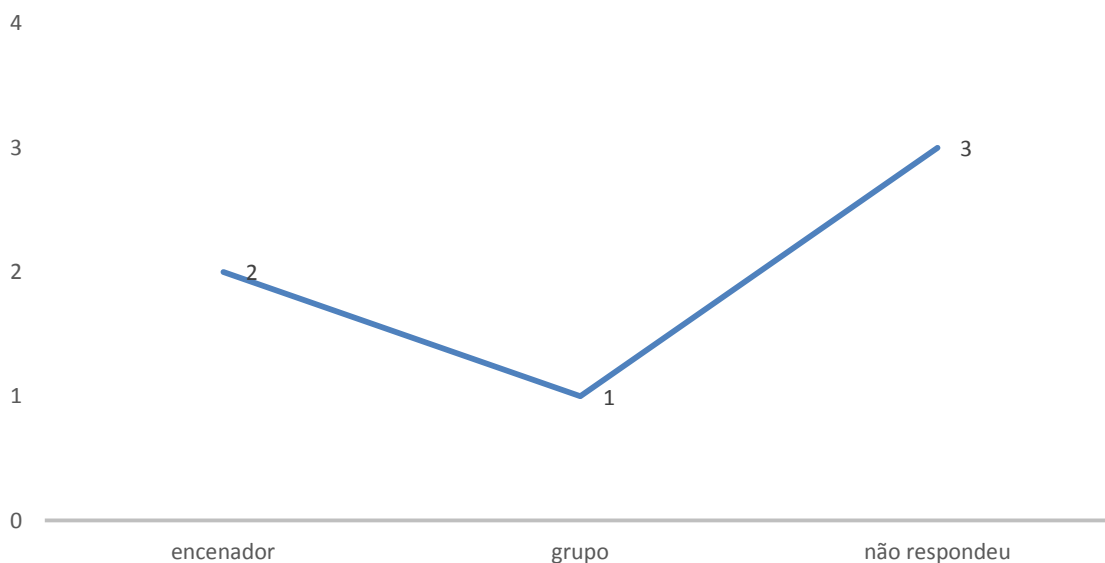


Gráfico 13: “Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?” **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.14. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?”

Dois dos inquiridos referem que não aprenderam com ninguém. Dois dos entrevistados declararam que foram aprendendo e dois inquiridos não responderam.

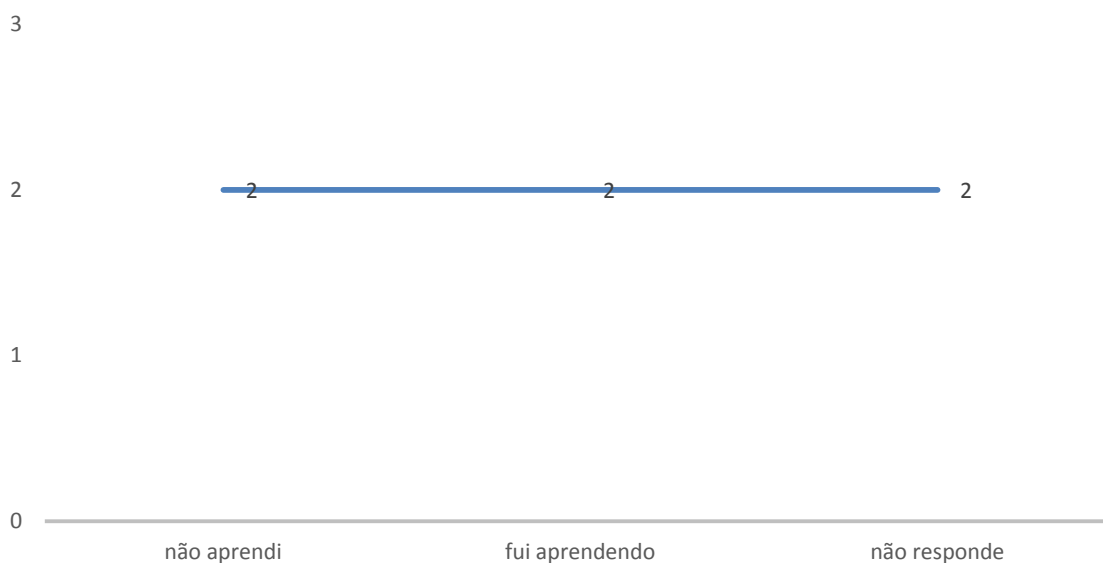


Gráfico 14: “Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?” **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.1.15. Análise das respostas dos inquiridos à questão “Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?”

Nesta pergunta, os entrevistados responderam em função das circunstâncias, nomeadamente, orientando a sua resposta para casos específicos como, por exemplo, o trabalho com uma Companhia de Teatro específica. Ou seja, conforme as companhias com que trabalham os figurinos são adaptados ou construídos de raiz. Isto constitui que a análise a esta pergunta resulta em respostas mais complexas e, por essa razão, registam-se mais respostas do que entrevistados.

A esta questão Ricardo refere que os figurinos são emprestados. Três dos entrevistados mencionam que os figurinos são elaborados de novo. Quatro afirmam que os figurinos são adaptados de peça para peça, e dois que os figurinos se compram novos. Um não respondeu.



Gráfico 15: "Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?"

Gráfico de autor: Andreia Lopes

5.1.16. Análise das respostas dos inquiridos à questão "Com quem trabalha na construção dos figurinos?"

Três dos inquiridos não responderam. Um dos entrevistados refere que recorre a uma costureira. Outro menciona que recorre a um assistente de guarda-roupa e, finalmente, outro refe que o constrói sozinho.

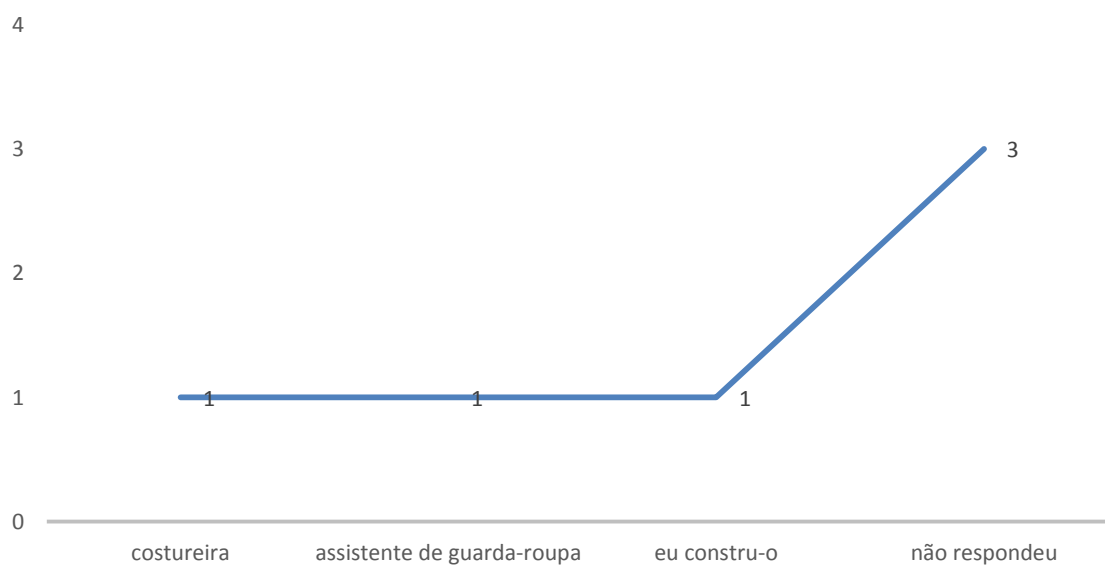


Gráfico 16: "Com quem trabalha na construção dos figurinos?" **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

5.2. Conclusões para aplicação projectual: Projeto Anjo Branco

Neste trabalho de campo a entrevistados que operam no mundo do teatro, relacionando-se, direta ou indiretamente, com o figurino, conclui-se que:

- Embora com idades diferentes, compreendidas entre os **36 anos e os 66 anos**, todos os entrevistados manifestaram interesse pelo teatro cedo, designadamente, na **pré-adolescência**. A **paixão** pela disciplina do **teatro** e pela profissão – ator, figurinista, encenador – é um elemento importante.
- O figurino pode ser interpretado como a **segunda pele do ator**, pelo que é fundamental que o figurinista conheça as características físicas e histriónicas do ator.
- Para todos os inquiridos, o figurinista deve ser uma **profissão autónoma**.
- O figurinista deve ter uma **formação criativa entre a História de Arte e o Desenho**.
- O figurinista deve **conhecer** – na teoria e na prática - **os materiais e a arte da costura**.
- O figurinista deve criar **conexões**, cumplicidade, diálogo e proximidade com o encenador e com os atores. Pelo que se pode concluir que o figurinista deve trabalhar numa peça de teatro, num **processo contínuo**, desde a fase de conceito à fase da estreia do espetáculo.
- Os figurinos podem ser produzidos pelo figurinista que os cria de raiz ou os adapta, em conformidade com a peça.
- O figurinista deve recorrer à **baixa tecnologia**, considerando o baixo orçamento que têm as companhias de teatro portuguesas.
- A **metodologia projetual do figurinista é cruzada** entre uma fase de pesquisa e uma fase de desenho, experimentação e execução.

Nesta investigação, estas conclusões serão destacadas e aplicadas como as premissas projetuais para pensar a fase de aplicação desta investigação, nomeadamente, o projeto Anjo Branco encenado por Graeme Pulley entre Outubro de 2015 e Maio de 2016, com estreia marcada para Julho de 2016.

6. Aplicação: o projecto “Anjo Branco”

6.1. O conceito de pattern-language com a proposta metodológica do projecto “Anjo Branco”

Considerando as reflexões retiradas das entrevistas aos figurinistas e encenadores no ponto 5 desta investigação, parece importante comprovar a sua validade em termos projetuais. Neste sentido, decidiu-se aplicar estas considerações num projeto comunitário do Teatro do Noroeste – CDV, nomeadamente, no projeto “Anjo Branco” encenado por Graeme Pulleyn, entre o mês de Outubro de 2015 e Maio de 2016, com estreia marcada para Julho de 2016.

O espetáculo “Anjo Branco” era constituído por sete cenas, sendo que cinco dessas cenas seriam desenvolvidas no espaço interno do navio Gil Eannes, enquanto as restantes duas cenas seriam desenvolvidas no espaço externo do navio. Este limite projetual orientou a intervenção desta investigação, ao nível do desenvolvimento de adereços, para duas cenas no espaço externo no navio Gil Eannes. Em termos metodológicos esta escolha projetual fundamenta-se na proposta da Pattern-language de Christopher Alexander, considerando que “um pattern descreve um problema que ocorre repetidas vezes no nosso ambiente, e então descreve o núcleo da solução para esse problema, de tal forma, que podemos usar esta solução um milhão de vezes, sem nunca fazê-lo da mesma forma duas vezes” (ALEXANDER, 1977). O design apropria-se de uma metodologia que lhe permite questionar tudo, avançando e recuando, em sintonia com os fatores externos que apareçam no processo e orientando o percurso projetual para uma parte do todo.

6.2. Desenvolvimento de hipóteses satisfatórias de projeto

Em termos operativos considera-se a proposta de Nigel Cross de desenvolver hipóteses satisfatórias, argumentando que "a inteligência projetual envolve uma intensa e reflexiva interação, com representações de problemas e de soluções, e uma capacidade de mudar facilmente e rapidamente entre as representações concretas e o pensamento abstrato, entre o fazer e o pensar" (CROSS, 2011).

Esta investigação confirma a natureza da disciplina do design que questiona tudo, encontrando e testando diversas proposições, em função do tempo, do espaço e das casualidades em vez de procurar a resposta final para um determinado cenário de projeto.

Nesta fase, foram criadas as **dinâmicas de participação** entre todos os intervenientes na construção do espetáculo. Especificamente, numa companhia profissional, um trabalho de cenografia para uma peça de teatro, existem vários processos e métodos de construção em função do processo. Dependendo do tipo de espetáculo - comédia, drama, documentário, entre outros – o *modus operandi* pode variar. O encenador interpreta o texto, idealiza as cenas, as personagens, pelo que a sua maneira de construir uma peça nunca é igual. Neste processo aberto, todos os elementos – atores, encenador, técnicos, figurinistas, cenógrafos - contribuem para a elaboração do espetáculo final, trabalhando em todas as partes do todo.

As dinâmicas de participação podem ser descritas num processo aberto e cíclico, designadamente:

1. **Reunião Equipa Criativa:** Reunião com a equipa criativa envolvente no espetáculo.
2. **Leitura do texto:** primeiro contacto dos intervenientes com o texto que se irá representar, e leitura do mesmo por parte dos atores.
3. **Pesquisa:** pesquisa acerca do autor, da obra que se irá representar, de outras obras do autor (pinturas, esculturas, textos, etc.), por parte de todos os intervenientes.

4. **Desenho de Propostas:** após a pesquisa, começam-se a juntar as peças, e as informações obtidas, e iniciam-se os desenhos das propostas de cenografia/figurinos.
5. **Apresentação das propostas:** apresentação das propostas de cenografia/figurinos ao encenador e aos atores do espetáculo, para que em conjuntos se consigam debater problemas, esclareçam dúvidas.
6. **Seleção das propostas:** seleção, por parte do encenador, das propostas que mais se adequam ao espetáculo, para serem desenvolvidas tridimensionalmente.
7. **Maquetes 3D:** desenvolvimento das propostas de cenografia/figurinos em 3D, e posterior escolha de uma.
8. **Execução:** execução da proposta escolhida.
9. **Montagem:** montagem da cenografia

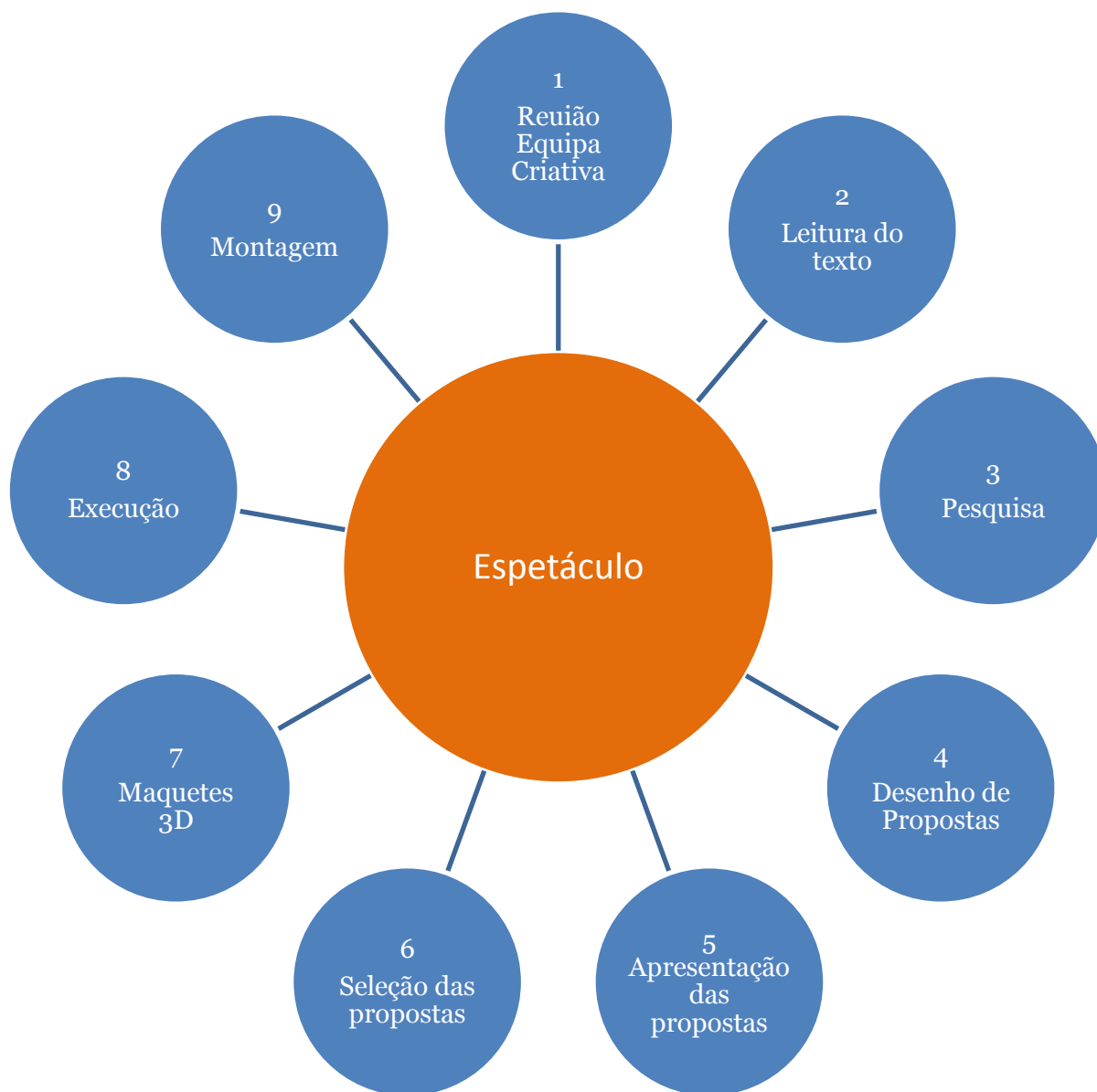


Gráfico 17: Dinâmicas de participação. **Gráfico de autor:** Andreia Lopes

6.2.1. Proposta de figurino “Bacalhau”

Numa fase inicial, o encenador do espetáculo “Anjo Branco”, Graeme Pulleyn, apresentou como desafio, diferenciar o princípio da representação, designadamente, propondo que os atores se localizassem fora do navio Gil Eannes, em camas/doris, construindo monólogos acerca do conceito “solidão”.

Em termos operacionais, consideraram-se duas proposições para pensar o figurino dos atores e/ou dos espetadores ativos. Após uma pesquisa acerca, quer da história e dos elementos simbólicos do navio Gil Eannes, quer das actividades que se praticavam, chegou-se a uma reflexão. Metaforicamente, enquanto pescadores, estes homens são bacalhaus acabados de serem pescados e que se encontram sozinhos num dóri. Dependendo daquilo que os atores são, os espetadores serão o seu oposto. Ou seja, se os atores forem pescadores do bacalhau, os espetadores serão os bacalhaus que são pescados. Mas, se os atores forem bacalhaus, os espetadores serão os pescadores que andam à pesca do bacalhau. A alusão à cama pode ter dois sentidos. Por um lado, remete para o facto de os atores estarem perante um navio hospital (Gil Eannes), estando assim doentes. Por outro lado, os atores estão num dóri como se fossem pescadores.

Metodologicamente, a investigação orientou-se para o levantamento de informação, quer acerca da morfologia e do desenho do bacalhau, quer acerca do papel do espetador perante o espetáculo. Seguidamente, foram realizados desenhos do bacalhau - vivo e depois de seco. Sendo que o modelo de bacalhau que as pessoas assumem, rapidamente como tal, é o depois de seco, deu-se mais destaque a esta hipótese.

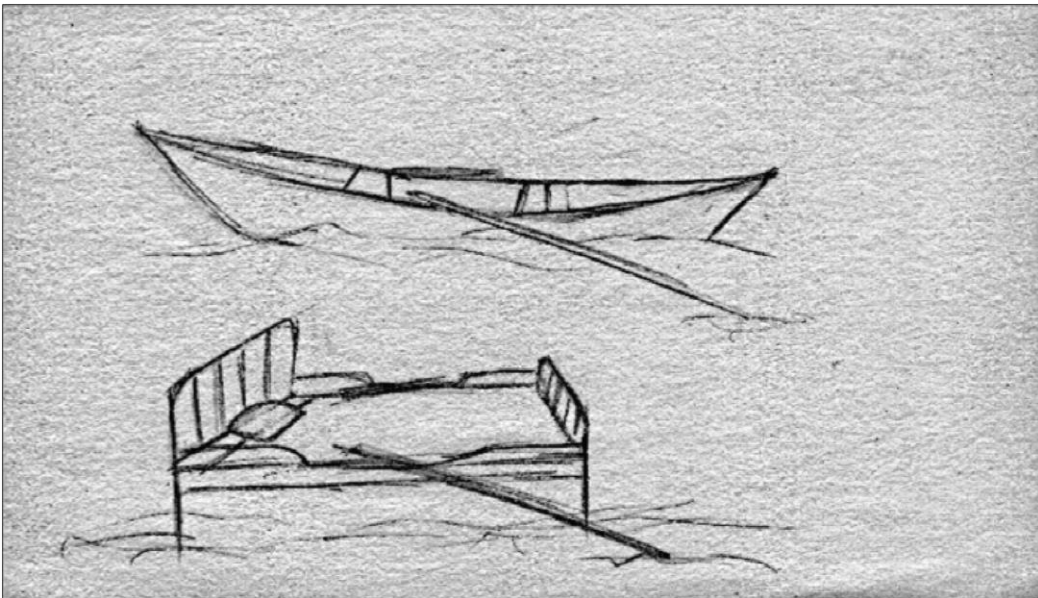
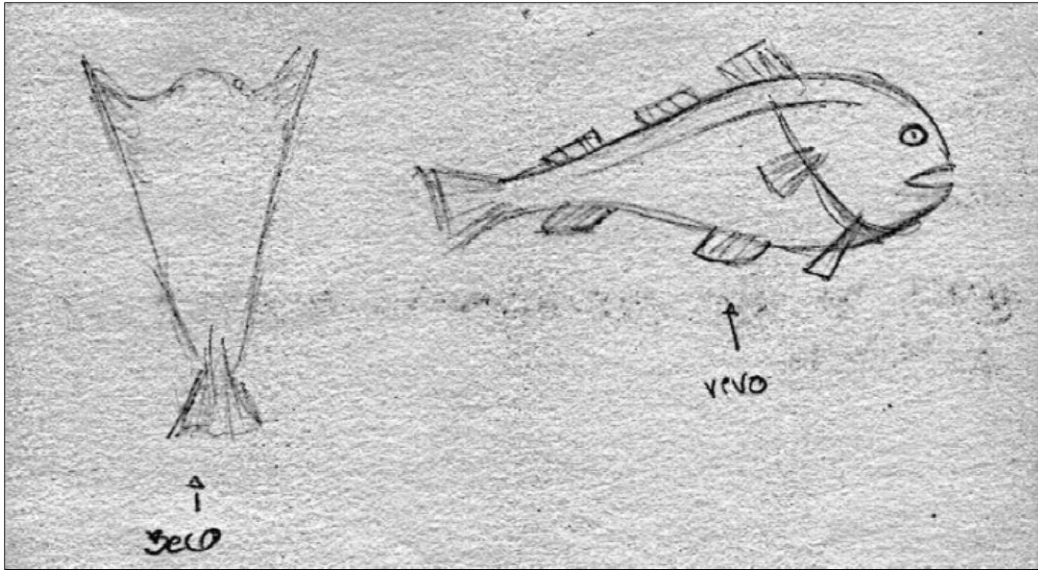


Figura 10: De cima para baixo: esquiços Foto de autor: Andreia Lopes

A proposta foi apresentada ao encenador e ao coordenador desta investigação, que analisaram e validaram a proposta. Porém, a prazo, a proposta deixou de ser viável por motivos de requisição do espaço exterior ao navio. Neste sentido, a proposta de integração do figurino no espetáculo obedeceu a um processo de avanço e recuo, próprio de uma ação metodológica orientada para um processo aberto aos fatores externos que passam a ser elementos integrantes do processo (SOARES, 2012).

6.2.2. Proposta de figurino “Anjo”

Nesta proposta, o encenador Graeme Pulleyn propôs o desenvolvimento de um figurino para um Anjo, considerando que o Anjo Branco é uma das designações dos vianenses para o navio Gil Eannes. Com esta proposta o encenador queria dar destaque ao último quadro da encenação, sendo que o anjo não seria apenas um anjo, mas um significante das mulheres vianenses nas suas realidades distintas - o amor, o luto, o ódio, o noivado, mães, esposas, a revolta.

Na primeira fase analisaram-se alguns casos de estudo de anjos cuja relação com a arquitetura e o espaço envolvente fosse muito forte, nomeadamente, recorrendo à indústria cinematográfica, com o caso do anjo de Charlie Chaplin no filme “O garoto [The Kid] (1921)” ou o Anjo de Wim Wenders no filme “Wings of Desire” (1987).



Figura 11: Da esquerda para a direita: O Garoto “The Kid” (1921). “Wings of Desire” (1987)

Na segunda fase construiu-se uma paleta de cores e de materiais. A paleta de cores foi construída em função das cores mais utilizadas nos trajes Vianenses e dos azulejos das fachadas das casas, com o objetivo de oferecer uma paleta representativa da cultura do lugar. A paleta de tecidos orientou-se para materiais como, por exemplo, o algodão, o poliéster, a seda, a viscose. A escolha dos tecidos deve-se à experiência da costureira Paula Oliveira²³ e dos recursos da mesma, aliado sempre à proposta do encenador.

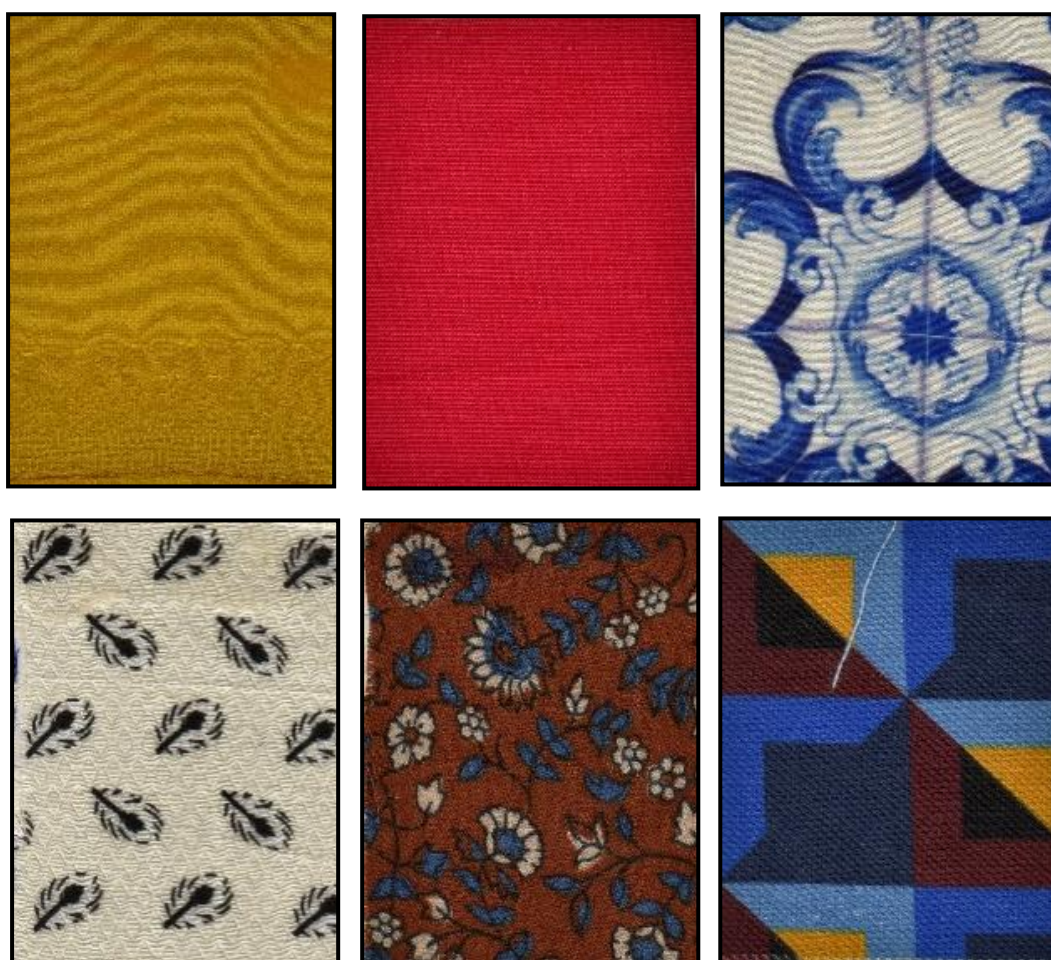


Figura 12: Da esquerda para a direita e de cima para baixo: amarelo (poliéster), vermelho (algodão), azulejo típico português (seda), padrão com penas (algodão), padrão dos lenços utilizados antigamente pelas mulheres (viscose), padrão (viscose). **Foto de Autor:** Andreia Lopes.

²³ Vive em Braga, é costureira desde os 12 anos.

Numa terceira fase, construiu-se uma paleta de cores com tecidos diferentes como por exemplo, o chatum seda, o poliéster, o algodão e a tela, associada às cores do mar, no sentido de se começar a definir a relação da personagem Anjo Branco com o cenário proporcionado, quer pelo Navio Gil Eannes, quer pela sua relação com a cidade e com as pessoas. Segundo o encenador, as cores do Anjo Branco deviam ser cores frias, considerando que o Anjo Branco navegava em lugares gelados onde as cores predominantes eram os cinzentos, o branco, os tons de azul claro e os tons verde água.

A proposta de paleta de tecidos e cores foi apresentada ao encenador Graeme Pulleyn que selecionou como primeira escolha as duas primeiras amostras (ver imagem 12).

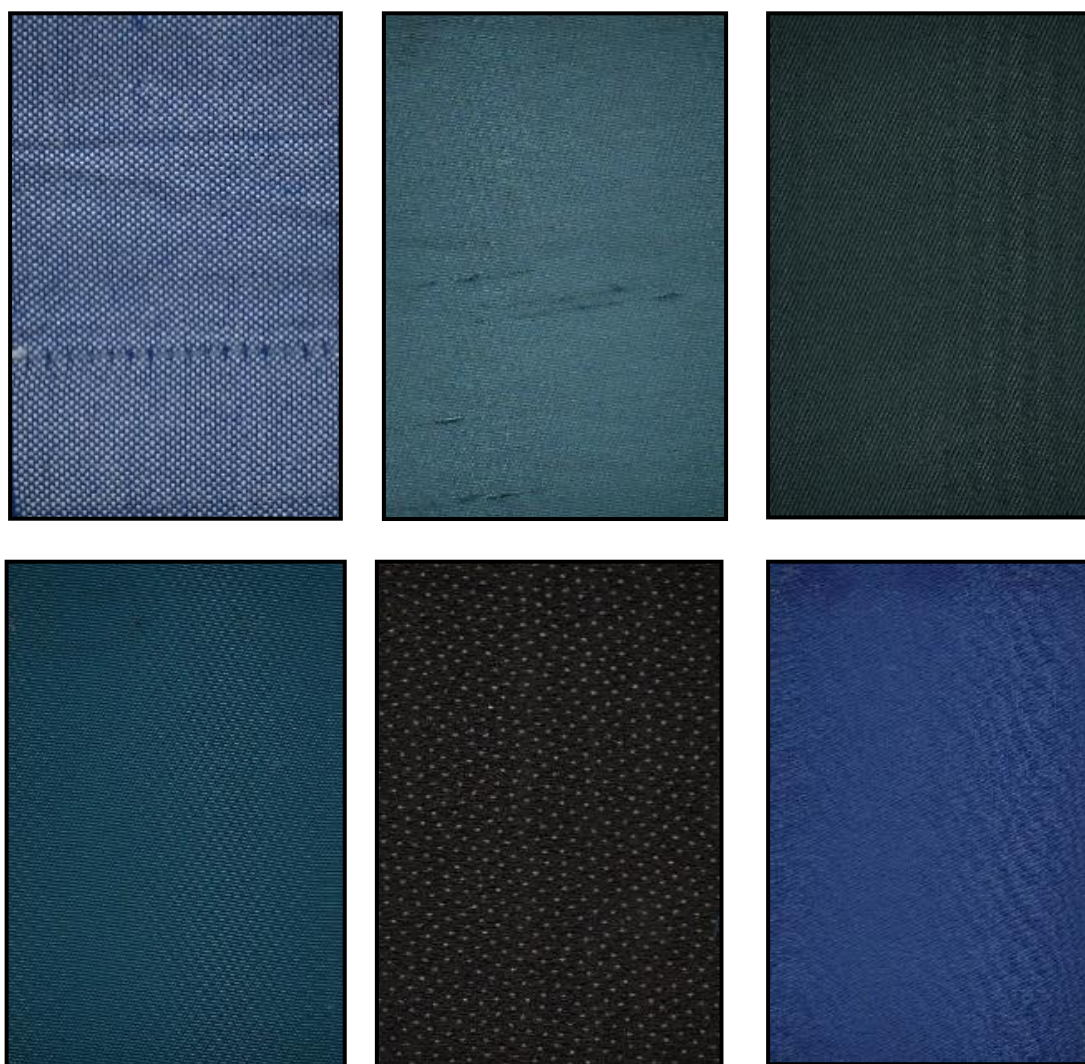


Figura 13: Da esquerda para a direita e de cima para baixo: ganga (algodão), chifão (ceda), (poliéster), (poliéster), (tela), (poliéster) **Foto de Autor:** Andreia Lopes

Na quarta fase, houve a necessidade de perceber qual a melhor maneira de se representar o prolongamento do figurino do anjo, para que este ganhasse destaque. Era importante estudar a relação entre a personagem do Anjo e o cenário do navio Gil Eannes, para que o anjo se destacasse, considerando as dimensões do navio Gil Eannes.

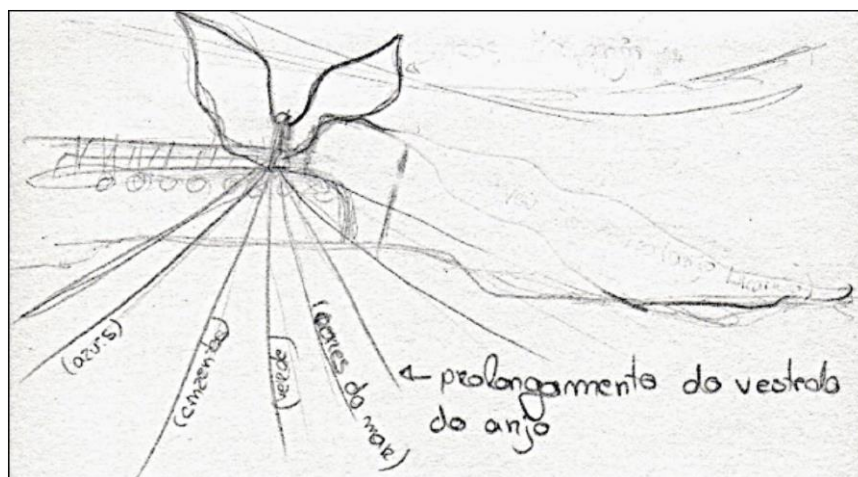


Figura 14: De cima para baixo: esboços **Foto de autor:** Andreia Lopes

Na imagem acima podemos verificar que, de maneira simples e clara, para que, nem o navio ficasse tapado naquele espaço, nem a personagem fosse ofuscada pelo cenário, que a ideia mais adequada seria colocar fitas de cerca de 30cm de largura, com cores que fizessem lembrar o mar. Considerando que na zona em que as fitas poderão ser aplicadas a ação do vento é forte, a ideia de associar fitas azuis, verdes e brancas tornava-se ainda mais interessante, pois assim as fitas simulavam a ondulação do mar.

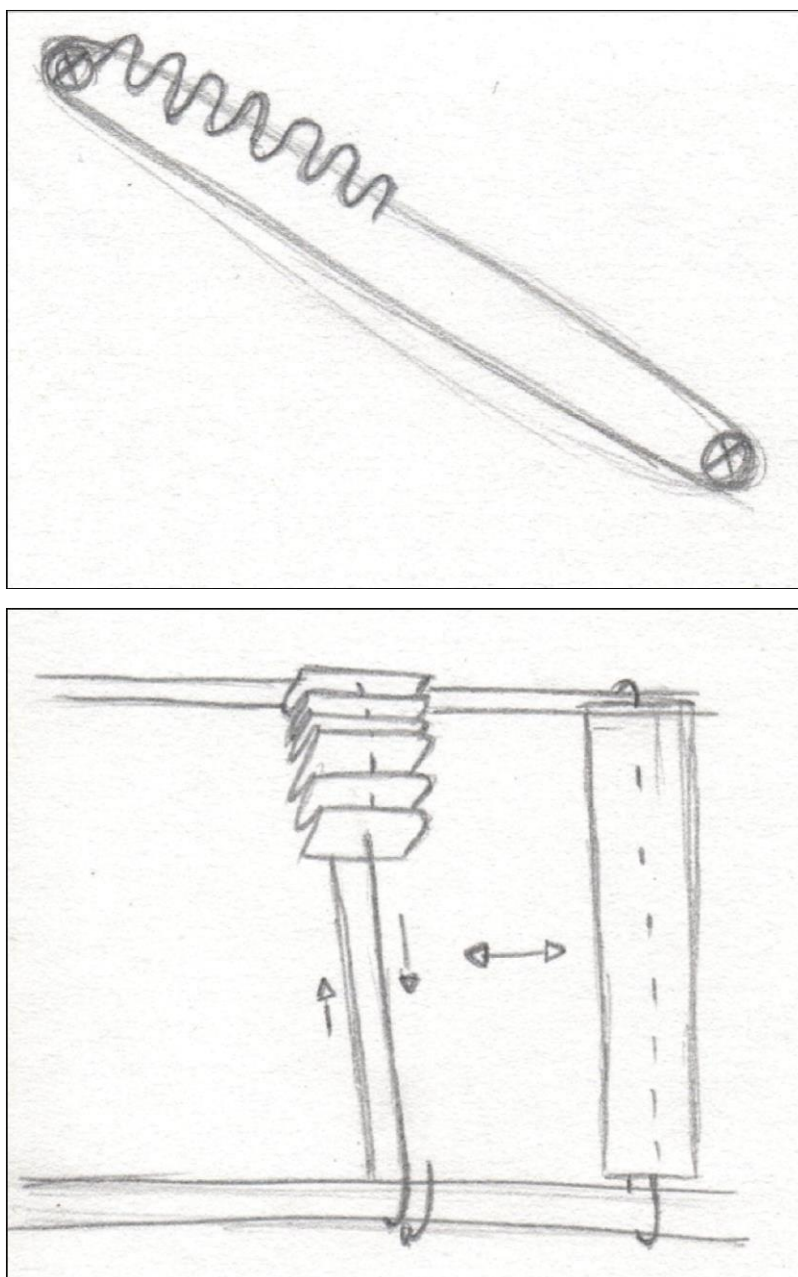


Figura 15: De cima para baixo: esquiços **Foto de autor:** Andreia Lopes

Na quinta fase foram desenhadas proposta de asas para o Anjo Branco, em função da proposta do encenador. Das oito propostas apresentadas, inicialmente, ao encenador, foram escolhidos três modelos para serem desenvolvidos ao nível de estudo prévio.

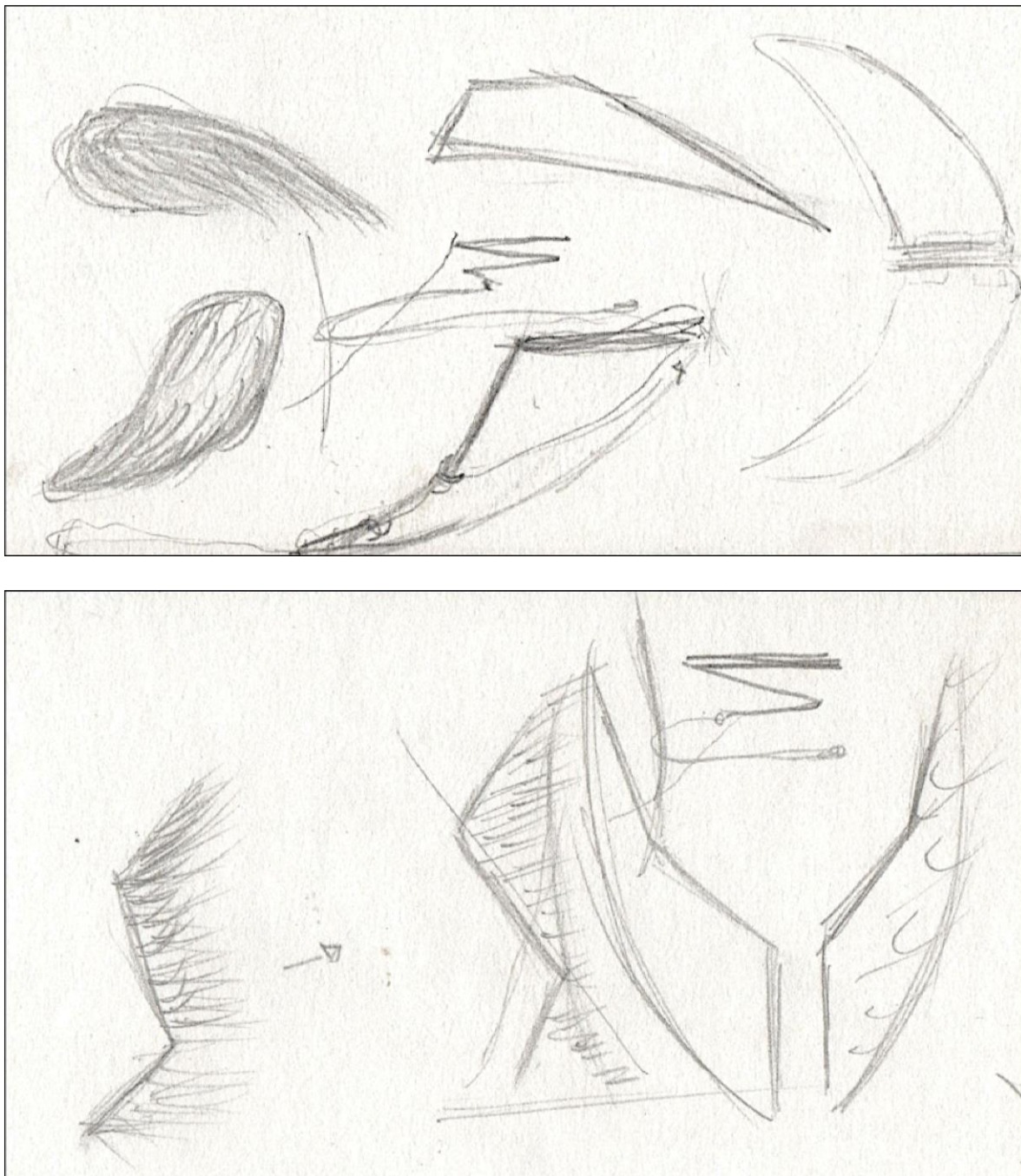


Figura 16: De cima para baixo: esboços Foto de autor: Andreia Lopes

De seguida, as três proposições escolhidas foram desenvolvidas de forma a se poder perceber, quer os materiais necessários, quer os processos mecânicos a utilizar. Depois de desenvolvidas, as propostas foram apresentadas de novo ao encenador que escolheu apenas uma.

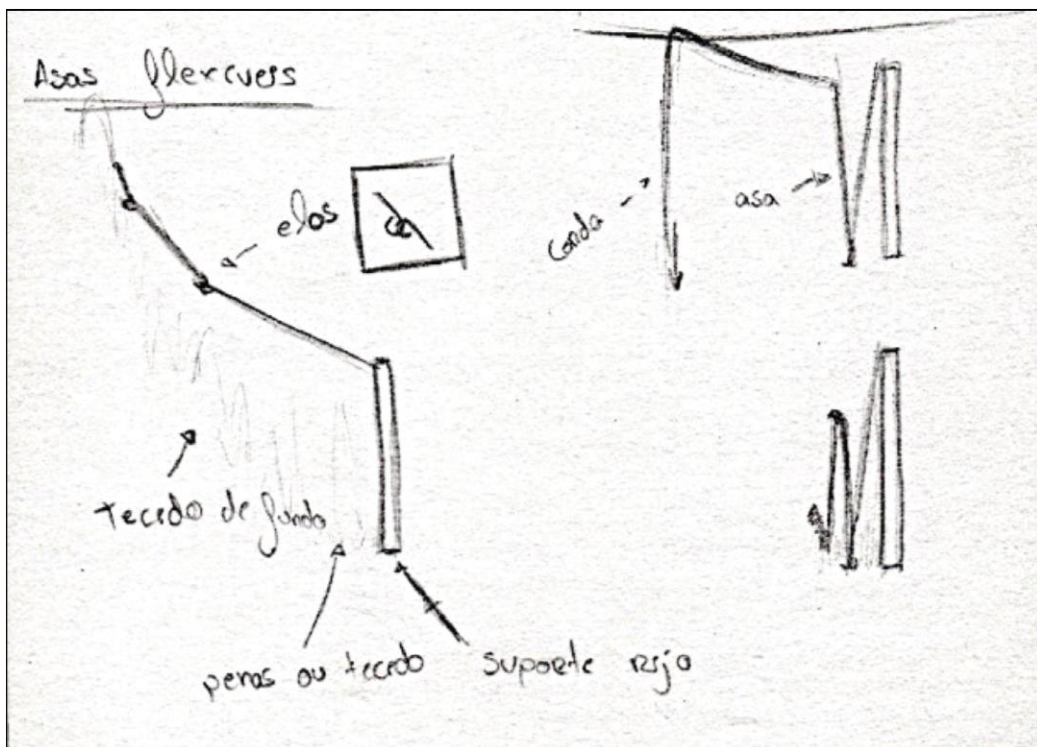
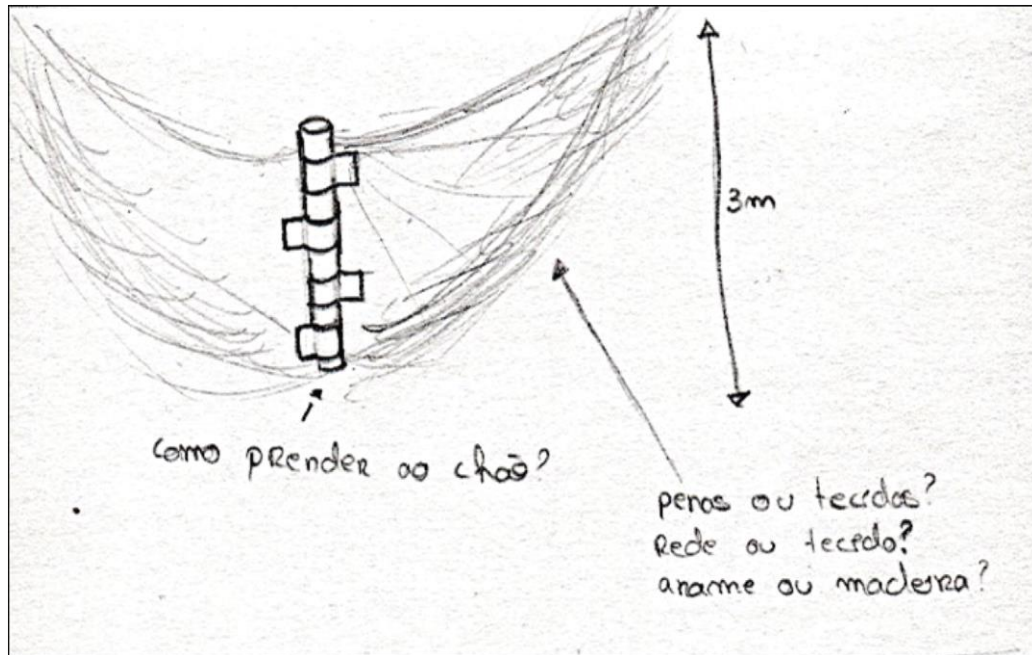


Figura 17: De cima para baixo: esboços Foto de autor: Andreia Lopes

6.3. Desenvolvimento do projecto de figurino e cenário para o Anjo Branco

6.3.1. Desenvolvimento do projeto de figurino para o Anjo Branco

Em termos de projeto, a hipótese de asa escolhida como adereço e figurino no cenário do espetáculo precisava, então, de ser desenvolvida e testada em diferentes escalas.

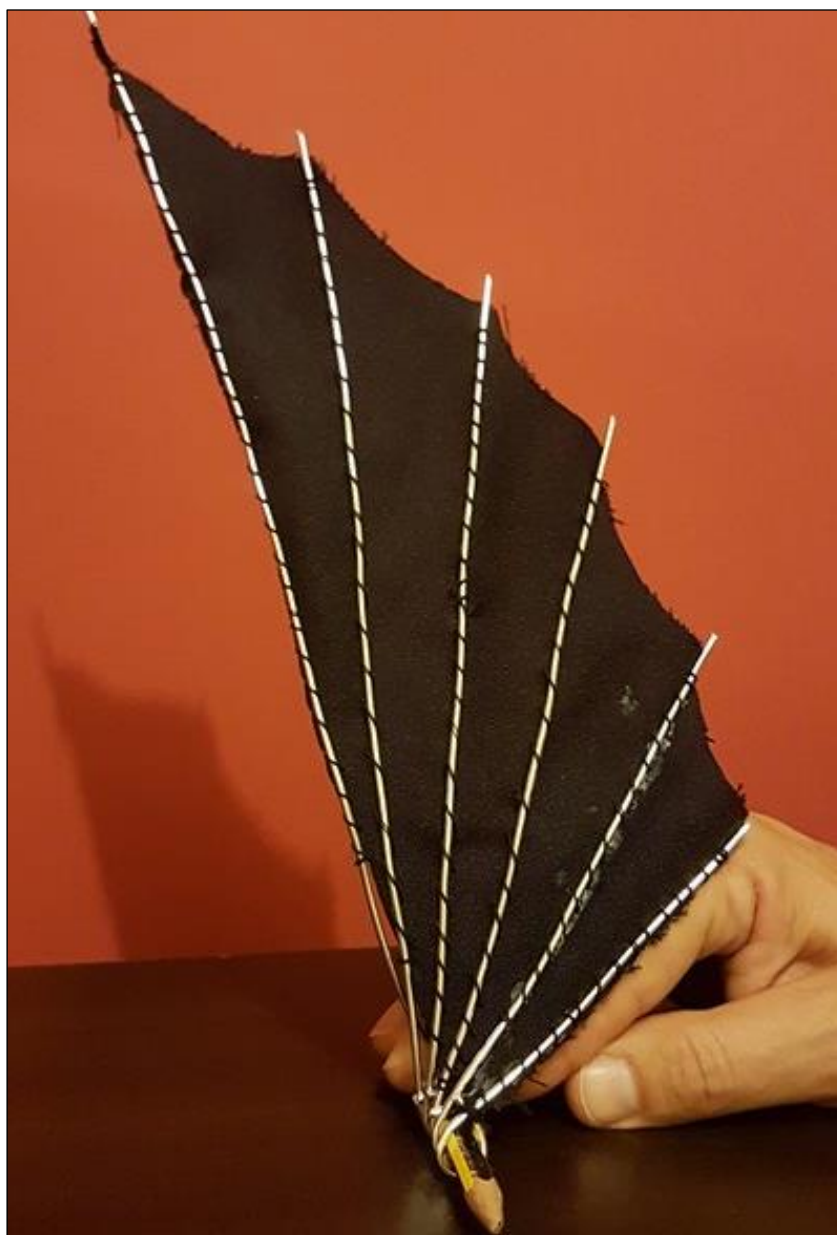


Figura 18: maquete 0,30x0,15cm, **Foto de Autor:** Adriel Felipe

O primeiro modelo de asas escolhido foi então construído a uma escala adequada à Boneca Barbie tendo como referência a entrevista dos alunos de design do Royal College of Art²⁴, onde estes demonstram que é necessário estudar e construir primeiro em escala reduzida para depois se conseguir contruir um modelo funcional à escala real. Nesta fase pretendia-se testar e materializar a proposta apresentada bidimensionalmente para a tridimensionalidade, testando materiais, mecanismos, proporções e a relação espaço-temporal. Este processo foi apresentado ao encenador e aos orientadores que o validaram, dando origem à fase de materialização à escala real.



Figura 19: maquete 0,30x0,15cm, Foto de Autor: Adriel Felipe

²⁴ <http://youtu.u.e/ZREHqSn9oMo> (acedido a 05 de Setembro de 2016)

A parte projetual à escala real foi sujeita a uma série de limites como, por exemplo, os limites oficiais e da cultura do fazer da companhia Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana. Em conjunto com Porfírio Barbosa²⁵ e com Tomás Torres²⁶ deu-se início à conceção das asas. Após serem observados os esquiços os mecanismos e as ideias anteriormente pensadas, em conjunto, ponderou-se a ideia de conceção mais viável.

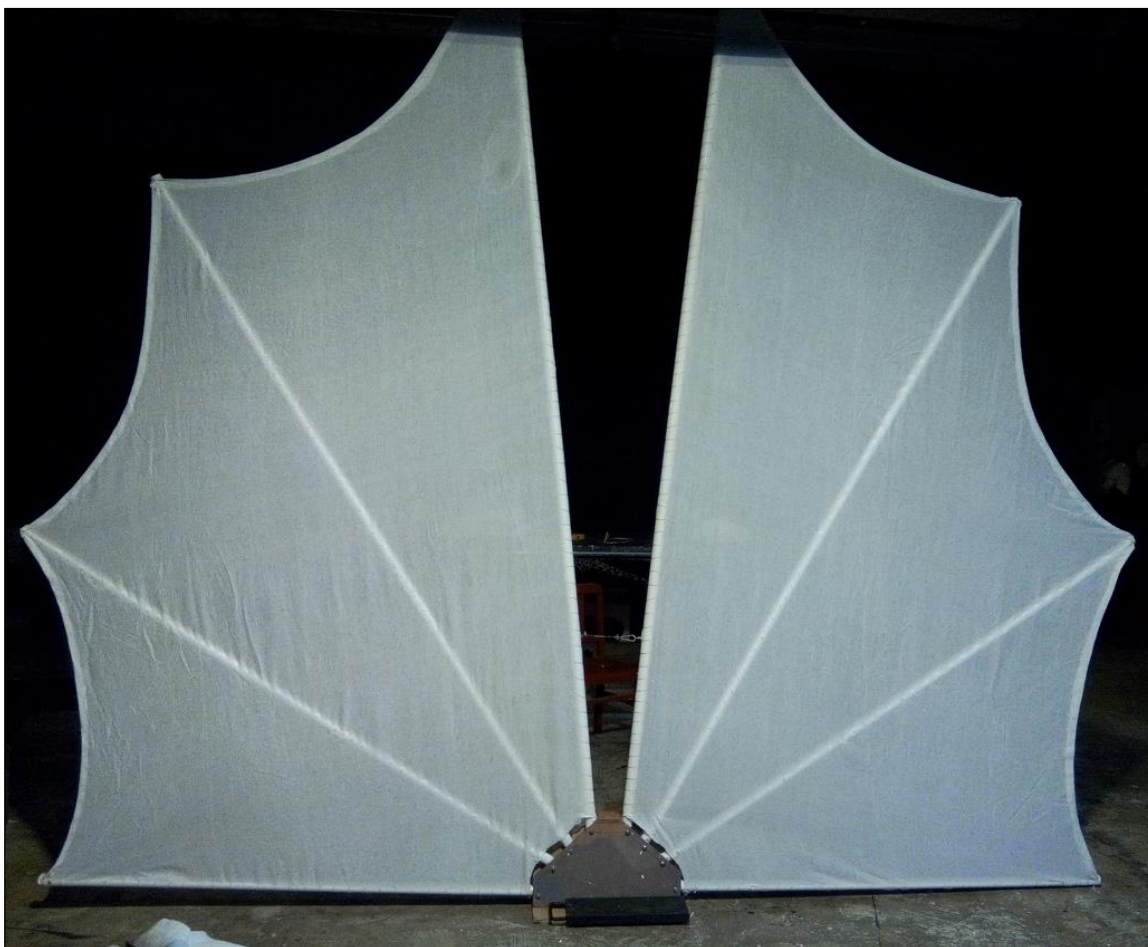


Figura 20: asas grandes. Foto de Autor: Andreia Lopes.

²⁵ Construção Cénica do Teatro do Noroeste – CDV
<http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=83> (acedido a 22 de março de 2016)

²⁶ Estagiário do Teatro do Noroeste – CDV <http://www.centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=83> (acedido a 22 de março de 2016)

No decorrer dos ensaios e das reuniões com a direção artística do espetáculo chegou-se à conclusão de que havia a necessidade da existência de umas outras asas para o primeiro quadro da encenação. Com esta proposta o encenador quis dar destaque ao amor, para tal as asas teriam que ter uma forma aproximada a um coração. As asas foram produzidas, mas ao serem experimentadas num dos ensaios notou-se a necessidade de lhe dar mais cor, de forma a não se confundirem com o fundo branco do navio Gil Eannes, sendo que o encenador propôs que lhe fossem aplicadas uma tiram de tecido da mesma cor que as das fitas do prolongamento do anjo.



Figura 21: asas pequenas. **Foto de Autor:** Tomás Torres

6.3.2. Desenvolvimento e produção do projeto de cenário para o Anjo Branco

Começou-se por desenhar numa tábua a base que iria segurar as asas, e de seguida cortaram-se duas partes iguais. Colocaram-se os tubos num dos lados da base para se saber a sua espessura, e montou-se a base recorrendo a pregos e a cola branca.



Figura 22: De cima para baixo e da esquerda pra a direita: desenho da base. Base e estrutura e estrutura em ferro. Base montada. **Foto de Autor:** Andreia Lopes

De seguida furou-se a base e os tubos, de modo a que os parafusos pudessem entrar e prender os tubos á base, mas permitindo o movimento.

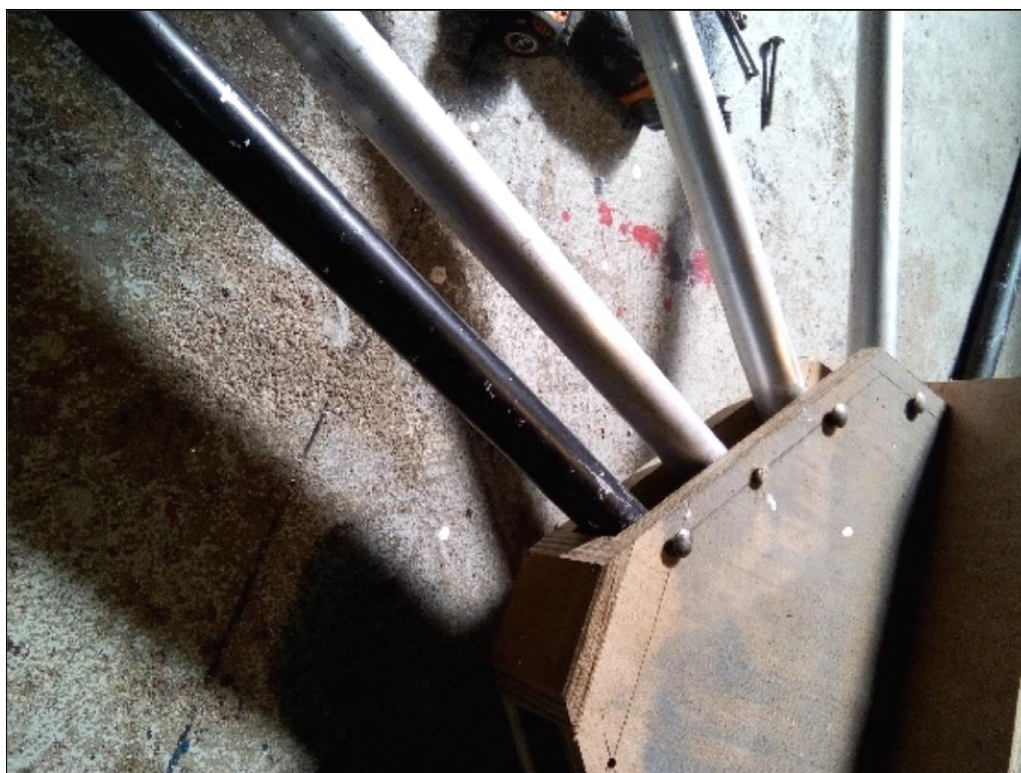


Figura 23: *Da esquerda para a direita e de cima para baixo:* perfuração da base. Perfuração dos tubos. Base com os tubos já encaixados. **Foto de Autor:** Andreia Lopes

Depois dos tubos presos, dividiram-se os tubos, de modo a preencher todo o espaço. De seguida colocaram-se os panos por cima dos tubos.



Figura 24: Da esquerda para a direita e de cima para baixo. Base já com os tubos encaixados. Base já com os tubos encaixados. Base com os tubos distribuídos de igual forma e com os panos. **Foto de Autor:** Andreia

Lopes

Consecutivamente coseram-se os panos aos tubos à mão, com linha e agulha, mas para que os panos não escorregassem primeiro foi aplicada fita-cola de dupla face.



Figura 25: Da esquerda para a direita e de cima para baixo: coser os panos ao tubo. Vista frontal das asas já cosidas. Vista traseira das asas já cosidas. **Foto de Autor:** Andreia Lopes

Depois dos panos cosidos aos tubos, delineou-se com um marcador o excesso de panos, e cortou-se com uma tesoura de zig-zag. Depois de cortado o pano foi feita uma bainha de cerca de um centímetro ao longo de toda a extremidade dos panos.



Figura 26: Da esquerda para a direita e de cima para baixo: panos cosidos aos tubos. Corte do excesso de pano. Costura da bainha das asas. **Foto de Autor:** Andreia Lopes

Após os panos estarem cosidos, levantaram-se as asas do anjo para verificar se estava bem executado e marcou-se o excesso de tubo para cortar. Nos dois tubos centrais aplicou-se um cabo de aço com um mosquetão para permitir que a abertura das asas se efetuasse mais facilmente.



Figura 27: Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Marcar o excesso de tubo. Aplicação de um cabo de aço. Asas já acabadas. **Foto de Autor:** Andreia Lopes

6.3.3. Design de figurino e de cenário da peça Anjo Branco no contexto da peça teatral



Figura 28: Asas pequenas no contexto de apresentação ao público. **Foto de Autor:** Andreia Lopes.



Figura 29: De cima para baixo: Asas pequenas. **Foto de Autor:** Rui Carvalho. Asas pequenas no contexto do ensaio geral. **Foto de Autor:** Rui Carvalho.



Figura 30: Asas grande no contexto de apresentação ao público. **Foto de Autor:** Rui Carvalho.

6.4. Considerações para futuras aplicações projetuais

A curto prazo, como apresentações futuras, as asas pequenas utilizadas na peça “Anjo Branco”, foram posteriormente utilizadas num outro contexto teatral, a IX Feira Medieval de Viana do Castelo no ano de 2016.

Este projeto permitiu, igualmente, a entrada para a Companhia Teatro do Noroeste – CDV como designer estagiária. O *modus operandi* e as competências do designer formado no Mestrado em Design Integrado (IPVC – ESTG) demonstram que é possível uma ação direta com a comunidade.

A longo prazo espera-se que os conhecimentos e a experiência adquiridos com a equipa criativa do Teatro do Noroeste – CDV (Atores residentes, encenadores, técnicos, estagiários, contabilista, relações publicas), permitam, por um lado, criar novas capacidades no âmbito do design de figurino, do design de adereços e do design de cenários. Por outro lado, espera-se que o estágio profissional se converta num trabalho de design, legitimando o papel do designer como profissional numa companhia de teatro local.



Figura 31: IX Feira Medieval de Viana do Castelo no ano de 2016. **Foto de Autor:** Inês Barbosa.

6.5 Outros trabalhos realizados no Teatro do Noroeste – CDV

No decorrer do estágio profissional, foi possível criar ligações que permitiram a participação, idealização e realização de diversas partes constituintes de outros espetáculos do Teatro do Noroeste - CDV, tais como a execução de adereços e assistência de guarda-roupa, cenografia e figurinos de diversas peças de teatro.

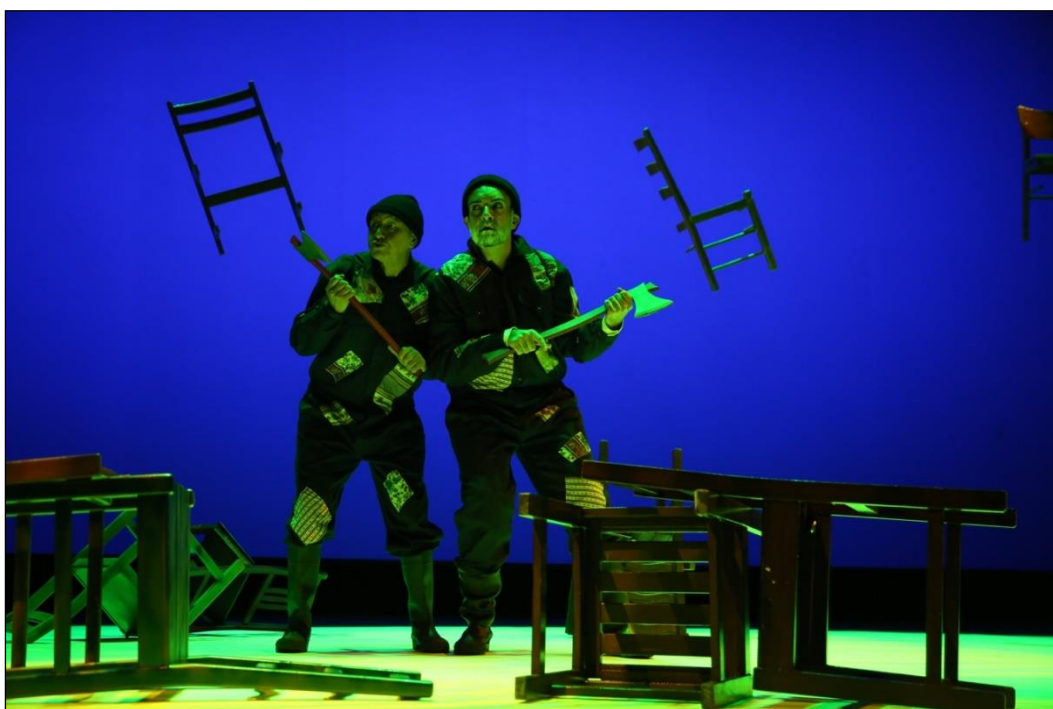


Figura 32: De cima pra baixo: Adaptação de uma peça de vestuário no contexto da peça “O Sonho de Pedro”. **Foto de Autor:** Duarte Leitão; Peça “Bodas de sangue” num contexto de ensaio geral, figurinos de Andreia Lopes. **Foto de Autor:** Rui Carvalho.



Figura 33: De cima pra baixo: figurino e adereços construídos por Andreia Lopes, no contexto da peça de teatro “Perdição” **Foto de Autor:** Rui Carvalho; Feira Meieval de Viana do Castelo 2017. **Foto de Autor:** Inês Barbosa.

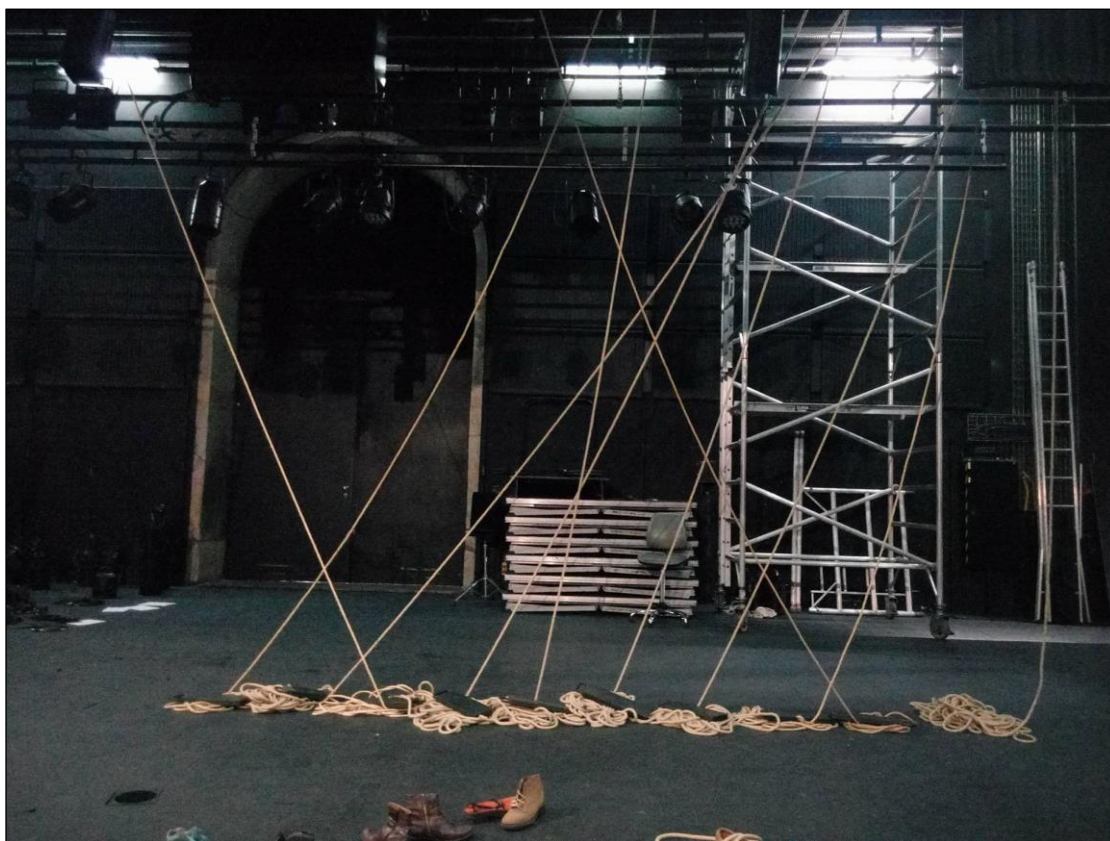


Figura 34: *De cima pra baixo:* maquete de cenografia, no contexto da peça de teatro “(I)migrantes” **Foto de Autor:** Anreia Lopes; Cenografia e figurinos de Andreia Lopes, no contexto da peça de teatro “(I)migrantes.

Foto de Autor: Rui Carvalho.

7. CONCLUSÕES

Desde o seu início, esta investigação pretendia validar a disciplina do design como área de formação habilitadora para a conceção de figurinos para uma peça de teatro, comprovando que o designer, pela sua formação e especificidade metodológica, apresenta um carácter crítico e operativo capaz de lhe conferir um papel inovador no contexto do desenho de figurinos associado ao espetáculo, à televisão e ao cinema.

Esta afirmação fundamenta-se na criação de conexões que se construíram ao longo do processo projetual como, por exemplo, a criação de ligações com os atores e encenadores, mas também, ligações com costureiras, carpinteiros, pintores, iluminadores, designers, ilustradores, fotógrafos, cenógrafos, dramaturgos, sonoplastas, gráficos, profissionais da Câmara Municipal de Viana do Castelo e da Fundação Gil Eannes. Quando um processo projetual motiva ligações prováveis e/ou improváveis entre entidades da mesma região está-se a contribuir para a sua sustentabilidade. Isto porque um projeto que, à partida, parecia que iria operar apenas na área do teatro, acabou por proporcionar momentos de trabalho e, conseqüentemente, de competitividade, também a outras entidades.

Em termos práticos, e de forma diretamente conseqüente relativamente à sua produção, esta investigação proporcionou a realização de um estágio profissional que se revelou uma oportunidade para abarcar projetos distintos e construir ligações com profissionais de âmbitos diferentes.

As ligações criadas permitiram também a participação na realização e idealização de diversas partes constituintes de outros espetáculos do Teatro do Noroeste - CDV, tais como a execução de adereços e assistência de guarda-roupa em "Bodas de Sangue", dirigido pelos encenadores Guillermo Heras (Espanha) e Ricardo Simões, com cenografia e iluminação de Antonio Simón (Espanha); a autoria dos figurinos de "O Sonho de Pedro", com encenação de Elisabete Pinto e cenografia de Catarina Barros; a execução de adereços, supervisão de execução de guarda-roupa e coadjuvação na construção cenográfica de "Perdição", dirigido por Fernando Gomes. A possibilidade de operar em termos práticos na montagem e

desmontagem de espetáculos e outros eventos artísticos da companhia, em Viana do Castelo e também em digressão, como são os casos das realizações "X Feira Medieval de Viana do Castelo"; "NA CASA - ciclo de programação cultural da Casa Manuel Espregueira e Oliveira"; "FITEI EM VIANA" e "Fazer a Festa – Festival Internacional de Teatro do Porto.

Presentemente o envolvimento, com responsabilidades no desenho de espaço cénico, cenografia e figurinos, na criação do espetáculo (I)migrantes, com encenação de Graeme Pulleyn, que tem estreia prevista para 6 de outubro de 2017, no Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

O resultado final e o trajeto desenvolvido ao longo desta caminhada, junto dos mais diversos profissionais do setor artístico com os quais se verificou a oportunidade de colaborar, mercê da atividade do Teatro do Noroeste – CDV, companhia profissional de teatro residente no Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo, e da sua colaboração com o Curso de Mestrado em Design Integrado da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

Pode-se afirmar que a finalização da investigação em design de figurinos consolidou a aprendizagem de novos conhecimentos, técnicas e metodologias de trabalho na área do teatro e design, que conferem um estimulante sentido prosequutivo à formação adquirida em contexto académico, que agora se traduz no início de uma atividade de prática artística profissional a que desejo dar o melhor seguimento.

8 - Referências bibliográficas

ALEXANDER, Christopher (1977) "A Pattern Language". New York: Oxford University Press

APARO, Ermanno; **SOARES**, Liliana (2012). "Sei progetti in cerca d'autore|Seis projectos à procura de autor". Firenze: Alinea.

APARO, Ermanno; **SOARES**, Liliana (2007) O Design como factor de desenvolvimento do terceiro mundo. In Revista Design em Foco. Vol. 4, No 1 (2007) 6a edição Jan/Jun 2007, Salvador-Bahia: EDUNEB, 2007.

BAUMAN, Zygmunt (2007) "A Vida Fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna". Lisboa: Relógio D'Água Editores

CROSS, Nigel (2011) "Design Thinking: Understanding How Designers Think and Work": Oxford New York, Berg.

DIAS, Eduardo Afonso; **BRANDÃO**, José; **REIS**, Cristina (2000) "Prémios nacionais de design 2000: Carreira" Centro Português do Design, 2000.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio (2007) "Espaços Comunicantes": Annablume.

LA PIETRA, Ugo (1997) "Didattica, progettualità e cultura artigianale" in **MOROZZI**, Cristina (coord.) Disegnare l'artigianato. Torino: Lindau. (pp. 23-29).

LEITE, Adriana; **GUERRA**, Lisette (2002) “Figurino, uma experiência na televisão”: Paz e Terra.

Montanheiro, Adriana Martinez, “O Estilista Criador de Figurinos”. Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC. http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/10-Coloquio-de-Moda_2014/ARTIGOS-DE-GT/GT11-TRAJE-DE-CENA/GT-11-O-estilista-criador-de-figurinos-revisado.pdf, (acedido a 30/08/2017)

MUNARI, Bruno (1997) Design e Comunicação Visual: Contribuição para uma metodologia didática: Martins Fontes.

NORMAN, Donald (2004). “Emotional Design: Why we love (or hate) everyday things”. New York: Basic Books.

SANTA CLARA, Graça M. S. R. (2009) “O Desenho de Figurino e a Formação Académica”. Mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes

SOARES, Liliana (2012), “O designer como intérprete de cenários de equipamentos”. Doutoramento. Universidade de Aveiro. <http://ria.ua.pt/handle/10773/8998>, (acedido a 14/04/2015).

Apêndice 1 – Entrevista a Ricardo Simões

Entrevista realizada pelas 17:30 horas, no dia 18 de janeiro de 2016, no Teatro Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

Andreia Lopes: Idade. Formação académica. Formação Profissional.

Ricardo Simões: 36 anos. Licenciado em Gestão Artística e Cultural (GAC) e Doutorando em Estudos Culturais. Formação profissional tenho um curso, particular, de 10 meses, de Interpretação para Cinema e Televisão, um CAP de formador e um curso de Animador Infanto-Juvenil, de 300 horas.

AL: Quando começou o seu interesse pelo teatro?

RS: Começou durante o 11º ano de escolaridade, através da frequência da disciplina de Oficina de Expressão Dramática. Até ali pensava que ia estudar Direito, e depois, através da descoberta da disciplina de Oficina de expressão Dramática, no decurso da frequência e dos trabalhos que fui fazendo, acabei por decidir seguir este trajeto, portanto dedicar-me a ser ator e encenador.

AL: O que é para si, o figurino?

RS: O figurino, para mim é um desenho. Coisa que só descobri há relativamente pouco tempo, porque é comum a confusão entre figurino e guarda-roupa, muita gente chama à roupa que veste em cena ou que os atores vestem em cena, de figurinos e, há relativamente pouco tempo, descobri que o figurino é o traço, portanto, o figurino é o desenho da roupa, que os atores vão usar em cena, isto no sentido literal. Num sentido mais alargado, diria que um figurino é uma criação do espetáculo tão importante como todas as outras, como o trabalho do encenador, como o trabalho dos atores, como o trabalho do autor ou autores do texto, como o iluminador, como o cenógrafo; é uma das componentes do espetáculo, e não tem mais nem menos importância do que nenhuma das outras. No sentido de um dos

mestres inspiradores daquilo que ainda é o conceito de espetáculo teatral contemporâneo, Stanislavsky²⁷, o objetivo do espetáculo é comum a todos os componentes. Então tudo num espetáculo tem de concorrer para esse fim. Desde logo na interpretação dos atores, mas também de todas as criações. É como se o objetivo do espetáculo fosse um, e todas as outras componentes concorrem para esse mesmo fim. Para mim, o figurino é um desses elementos. Também se quisermos, num sentido mais brechtiano²⁸, o figurino depois de transposto em roupa, em cena, é tão significativa como o gesto de um ator, como a fala de um ator. No sentido teórico, Bertold Brecht afirmou que um gesto sem texto é tão importante como uma palavra, como o texto. Da mesma forma tudo o que entra em palco é significativa porque é decodificado pelos espectadores. Logo uma roupa, um adereço, uma meia, pode ser tão decisiva e tão importante como o próprio texto ou a presença de um ator.

AL: Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?

RS: Pode. É uma área autónoma e independente. Existe formação académica especificamente nessa área, e é de facto um mundo auto-suficiente em termos de universo e de dimensão. Pode criar-se um curso superior só sobre figurinos e uma pós-graduação só sobre figurinos e pode dedicar-se uma vida ao trabalho de figurino.

AL: Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?

RS: Em figurinos! Se existe, porque existe, um curso superior de figurinos, ou vários, e se já vimos que pode ser uma área autónoma, desde logo a formação de base deve ser essa. Mas, no meu entender, isso não quer dizer que não se possa

²⁷ Konstantin Sergeyevich Stanislavsky (1863-1938) foi um ator, director, encenador e produtor russo, fundador do Moscow Art Theatre (1898), conhecido pelo desenvolvimento do sistema Stanislavsky ou método Stanislavsky. Este método requeria que o ator utilizasse, entre outras coisas, a sua memória emocional no processo de construção da personagem. In <http://www.britannica.com/biography/Konstantin-Sergeyevich-Stanislavsky> (acedido a 6 de Fevereiro de 2016).

²⁸ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um poeta alemão e reformador teatral cujo princípio de mudança no teatro consistia no desenvolvimento do drama como um fórum social e ideológico. In <http://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht> (acedido a 6 de Fevereiro de 2016).

chegar lá através da aproximação de outras áreas, como as belas artes, a pintura, a moda, o design de moda, o design integrado, etc.

AL: Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão.

RS: No meu entender, acho que, mais do que os conhecimentos técnicos e específicos relacionados com o desenho e com a concepção e a materialização dos figurinos, desde logo, costura, domínio dos materiais, conhecimento sobre tecidos, seus comportamentos e resistência, por exemplo. Para além disso, e pensando em termos de figurinos para teatro, acho que há uma característica fundamental que é preciso ter e que pode ser um fator de exclusão, ou um fator-chave, que é a sensibilidade artística, e isto não se aprende em nenhum tipo de curso. Falo sobretudo, no caso de um técnico especializado como é um figurinista, como é um sonoplasta, como é um músico, como é um ator: Há uma coisa que é essencial ter, que é a capacidade de interpretar aquilo que nos é pedido, é um elemento-chave num bom figurinista, assim como em qualquer participante de um espetáculo teatral ou da criação artística em geral: a capacidade de saber interpretar aquilo que está a ser pedido, a adequação da proposta ao propósito criador. Depois, a materialização. Um figurino pode ser lindíssimo, mas é uma apenas um desenho, uma pintura. A peça do vestuário (que o ator vai vestir em cena) já é um material, e esse, ou serve os objetivos para o qual foi concebido ou não, daí que vai uma distância muito grande e entre a conceção e a finalização do processo criativo do figurino, pelo que as capacidades de interpretação, reinterpretação e adaptação sejam essenciais. Porque acontece amiúde, sobretudo, em figurinos não realistas, abstratos, bastante criativos ou exigentes do ponto de vista criativo: algumas vezes são impossíveis ou difíceis de usar, ou não são confortáveis ou práticos, ou não têm o melhor comportamento com a luz. Daí que as melhores qualidades de um figurinista sejam a de saber ouvir e interpretar aquilo que é pedido e, depois, o conhecimento com os materiais para saber adaptar da melhor forma a sua própria criação e materializá-la da forma que melhor serve o espetáculo.

AL: Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?

RS: São duas, com o encenador um diálogo próximo, de cumplicidade, de um entendimento que tem que ser efetivo, não pode ser só uma coisa prosaica, tem que ser um entendimento efetivo daquilo que o encenador quer e que o figurinista também quer. Isto entendendo a relação encenador-figurinista como uma relação dialética e não como uma relação de autoridade em que o encenador quer e o figurinista faz, não; mas deve estabelecer uma relação de diálogo e de cumplicidade com o encenador para ambos estarem de acordo sobre o trabalho de figurinos, neste caso. E com os atores deve estabelecer uma relação, lá está, se a relação com o encenador é mais do ponto de vista da idealização e da conceção do design, com os atores tem a ver mais com a execução, e a relação com os atores deve ser uma relação prática, de como é que o guarda-roupa pode ajudar o trabalho do ator, porque é um facto, que se o ator não perceber qual é o trabalho do figurinista, e se não perceber qual é a roupa que está a vestir e porque é que a está a vestir, muito dificilmente conseguirá interpretar a roupa ou dar vida à roupa que está a vestir. Porque se os atores sentirem que o figurinista tem a preocupação de que o que eles vão usar é o mais acertado e que é o que melhor ajuda o seu trabalho, isso também lhes vai dar confiança e ajudá-los a interpretar o figurino.

AL: Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?

RS: Antes, durante e depois do espetáculo, ou melhor, todo o tempo. Desde o período da conceção até à estreia do espetáculo, pelo menos. Depois do espetáculo estreiar, não direi que tenha que se manter, pode passar só pela manutenção do guarda-roupa. Eu diria que o ideal era o núcleo criativo estar junto desde o início, portanto, não ser uma coisa de começarem os ensaios e só depois chegar o figurinista.

AL: Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?

RS: É essencial, principalmente quando estamos a falar do figurino para teatro, pois para um figurino para cinema, por exemplo, ou para televisão, isto pode não ser tão válido. Falando do figurino em teatro, a relação com os atores é fundamental. De um ponto de vista muito simples, desde logo não podemos fazer um figurino de tamanho “M” para um ator que pesa 120Kg, portanto é desde logo essencial. Claro que o tamanho pode ser adaptado ao ator mas de certeza que no processo criativo da conceção do figurino é diferente saber que vai para um corpo com 70Kg e 1,90m do que para um corpo de 1,60m e 100Kg. Também as características histriónicas podem ser importantes dependendo do espetáculo. Se no espetáculo, por exemplo, o ator tem que dar uma pirueta no ar, então o figurinista tem que ter em conta que o ator vai ter que executar uma pirueta no ar com a roupa que vai vestir.

AL: Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?

RS: Idealmente é o figurinista. Quando não há condições para isso, como é o caso há bastante tempo, recorremos à parceria que temos com uma casa especializada em fatos de todas as épocas, que nos resolve muitos problemas, em propostas nas quais se encaixa um guarda-roupa mais realista. Nos espetáculos que eu tenho feito ainda não trabalhei com figurinistas, ainda não tive esse luxo, que não devia de ser um luxo, mas que na nossa situação atual é quase um luxo ter alguém que faça os figurinos. Daí que, normalmente, se há necessidade de algum figurino específico, normalmente é tudo na base do improvisado, sou eu que tenho umas ideias, quer dizer, não há desenho propriamente dito, mas há uma confeção ou uma seleção de roupas para construir o que será um guarda-roupa e aí é um bocado na base daquilo que o encenador diz, do que temos, dos materiais que podem ser aproveitados e reaproveitados, e é a partir de figurinos reciclados, de guarda-roupa reciclado, também.

AL: Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?

RS: Nas companhias por onde passei, que também não foram muitas, mas posso citar três exemplos. Aqui, quando eu comecei a fazer teatro, no Teatro do Noroeste existia uma figurinista, que não pertencendo ao quadro da companhia, mas que fazia regularmente os figurinos de todos os espetáculos. Mas aí distingo o que digo como ator e como encenador. Como ator, quando comecei aqui, havia esse trabalho de figurinos, de execução do guarda-roupa, com o processo do ponto de vista do ator que é um mero recetor do trabalho do figurinista, isto é, quando um profissional do núcleo criativo do espetáculo, faz os desenhos, os desenhos são dados a ver ao elenco, a determinado ponto dos ensaios, e depois vai ser executado e depois vamos ter que provar. Os figurinos apareciam e depois íamos tirar medidas, para os costureiros fazerem o guarda-roupa. Numa outra companhia por onde passei, no Teatro Experimental do Porto, era uma companhia também com muita tradição, nomeadamente nos figurinos, e é a companhia em atividade, do teatro independente, mais antiga de Portugal; e para além de um espólio enorme de guarda-roupa, havia também este processo de tirar medidas. Nessa companhia havia um profissional que fazia parte da companhia, que era cenógrafo e figurinista, e tinha a seu cargo a direção plástica da companhia, e dos espetáculos da companhia. Portanto executava os figurinos e cenários de todas as criações da companhia: nesse sentido também se tiravam medidas, havia desenhos, havia costureira, havia guarda-roupa, havia mestre do guarda-roupa, uma pessoa encarregue de cuidar do guarda-roupa. Num outro exemplo, em que também trabalhei como ator com uma figurinista e era uma produção com bastantes recursos e os figurinos, ao invés de serem desenhados, foram alugados: três contentores de guarda-roupa vindos de Londres e depois foi feita uma prova de guarda-roupa que era entrar num pavilhão e “veste isto, agora tira isto e experimenta aquilo...”, são processos. Pela minha experiência, só há figurinista quando das duas, três: quando há dinheiro e, ou quando a pessoa responsável pelos figurinos faz parte da equipa da própria estrutura.

AL: Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?

RS: Nos trabalhos que faço como encenador, no meu caso os projetos costumam vir ter comigo, isto é, há criadores que funcionam na base do “eu gostava de criar, eu gostava de fazer, eu gostava de trabalhar sobre”. No meu caso, e no caso desta companhia e das minhas funções, são mais os projetos que vêm ter comigo. Eu penso e a equipa pensa em projetos que interessam à companhia e depois dependendo dos recursos ou é convidado um encenador ou um núcleo criativo, ou então quando os recursos não abundam, como é muitas vezes o caso, às vezes os projetos vêm ter comigo, porque não há outro encenador mais barato para fazer, e então sou eu que faço. Agora como é que eu gosto de me organizar!? Uma vez chegado ao projeto, é constituir um núcleo de colaboradores próximos que me dê garantias para levantar um espetáculo. O que se sucede muitas vezes é que o nosso próprio núcleo é um núcleo constituído por atores, então eu consigo ter bons aliados ao nível da contrarregra, ao nível da direção de cena, tudo trabalhos que os atores sabem fazer. No caso dos figurinos ou do guarda-roupa, ou delegamos ou, por exemplo, pedimos para fazer alguma peça, diretamente, à costureira.

AL: Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?

RS: Neste caso não tendo sido figurinos, mas sim em que o guarda-roupa desempenhou maior destaque, sem dúvida, no meu primeiro trabalho como encenador e também autor do texto, no âmbito na Feira Medieval de Viana do Castelo, num texto chamado Crónica da Visita Del Rei D. Dinis a Viana da Foz do Lima no ano de 1256, um trabalho em que de facto o guarda-roupa assumiu uma importância bastante grande pelo lado histórico.

AL: Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?

RS: Não aprendi! Aprendi a desenrascar, como também é apanágio do povo português, e da minha própria profissão. Não aprendi, inclusive já desenhei alguns figurinos quando foi necessário, é na base da prática e na lógica da necessidade.

AL: Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?

RS: Depende do projeto, idealmente, são feitos de novo, mas ultimamente são emprestados, no âmbito da parceria que temos com a Casa de S. José ou, no caso de criações com a comunidade, muitas vezes são as próprias pessoas, e cada uma fica responsável por arranjar o seu figurino, neste caso o guarda-roupa.

AL: Com quem trabalha na construção dos figurinos?

RS: Com a costureira, se tiver que fazer figurinos. Trabalho diretamente com a costureira em tudo que não sejam coisas concretas, se não vamos sempre primeiro tentar arranjar. Se de repente, preciso de um casaco que não existe no mercado, então aí sim, falamos diretamente com a costureira. E aí, lá está, fazemos nós de “figurinistas”.

Viana do Castelo, 8 de Fevereiro de 2016

Ricardo Simões

Apêndice 2 – Entrevista a Graeme Pulleyn

Entrevista realizada pelas 17:30 horas, no dia 25 de janeiro de 2016, no Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

Andreia Lopes: Idade. Formação académica. Formação Profissional.

Graeme Pulleyn: Tenho 49 anos. Licenciiei-me no curso de Estudos Teatrais em Inglaterra na Universidade Warwick. Comecei a trabalhar logo a seguir ao curso vim para Portugal, para um projeto de desenvolvimento comunitário, não especificamente cultural, mas vim para desenvolver projetos culturais na área da educação e comecei a trabalhar e fui-me formando através das pessoas com quem me cruzei ao longo dos anos e com pequenos workshops.

AL: Quando começou o seu interesse pelo teatro?

GP: A primeira vez que fui a um espetáculo de teatro, fui a Londres com os meus pais, foi curiosamente a primeira vez que fui ao McDonald's e a primeira vez que fui ao teatro, lembro-me perfeitamente que naquela altura o McDonald's era uma coisa que só havia nas cidades grandes, e fui ver um musical chamado "Annie", musical americano, e devia de ter 12 anos, e lembro-me perfeitamente de pensar que gostava de fazer isto.

Depois fiz teatro na escola, teatro escolar, e quando chegou à altura de escolher o curso superior, inicialmente deixei-me persuadir por fazer outra coisa, e candidatei-me para fazer uma licenciatura em literatura, em inglês, mas depois acabei por desmotivar e mudei para Estudos Teatrais.

AL: O que é para si, o figurino?

GP: O figurino é a segunda pele do ator e ao mesmo tempo é uma máscara no sentido que é algo que aplicamos ao nosso corpo e que nos transforma que nos dá aquela liberdade que há no carnaval de podermos ser outro, de podermos ganhar uma outra dimensão. Quando o figurino é mal feito é simplesmente um trapo, que não diz nada e que normalmente até retira força ao ator, quando o figurino é bom,

bem feito, adequado, confortável, dá uma outra dimensão a cada gesto, a cada movimento, a cada cena que o ator faz.

AL: Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?

GP: Hoje em dia há cada vez menos, de facto acho que sim, já trabalhei e nos grandes teatros de facto trabalha-se com esta divisão de tarefas entre o cenógrafo e o figurinista até às vezes o anercista, mas isto acontece cada vez menos, e cada vez mais o que acontece é que há uma pessoa responsável na prática, muitas vezes infelizmente acontece que não há ninguém e são os próprios atores ou o encenador que entre si concordam e desenrascam com qualquer coisa, cada um traz o que achar ou então vai-se à HM, e compra-se coisas, mas nestas alturas é normalmente as situações em que a gente sente depois a olhar para o espetáculo que falta qualquer coisa, que há uma pobreza. Porque um bom figurinista como qualquer outro profissional, como um bom diretor musical, como um bom coreógrafo, traz uma nova dimensão ao espetáculo, que faz com que o espetáculo seja mais qualquer coisa do que seria se esta pessoa não estivesse.

AL: Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?

GP: Eu acho que é como tudo, para já é preciso uma formação técnica, mesmo que o figurinista, em termos de desenho, depois na parte do corte e costura, acho que é pelo menos preciso perceber o mínimo para que mesmo que não seja o próprio figurinista a fazer para perceber o que é que é possível, ou o que não é. Depois acho que é preciso uma grande formação, um grande estímulo ao nível da imaginação e da criatividade, que passa essencialmente por ver as outras coisas, muitos outros espetáculos e não só, e exposições e tudo mais que de alguma forma sejam inspiradoras e que ponham em tudo em questão, e que abordam esteticamente a questão do espetáculo de formas completamente diferentes para ter este leque o mais largo possível. E depois acho que os bons figurinistas que eu conheci, e com quem trabalhei, são pessoas que fazem imensa investigação. Eu lembro-me de trabalhar com pessoas que enchem paredes com imagens que foram buscar á net, a livros e a revistas como todas as possíveis ideias e inspirações que podem ser roupas ou podem ser texturas, ou podem ser cores, ou podem ser elementos da

natureza ou maquinas ou qualquer coisa que de uma forma ou de outra tenha a ver com o projeto em curso.

AL: Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?

GP: Com o encenador, acho que é uma questão de confiança mútua, uma relação de respeito mútuo e de basicamente uma conversa de igual para igual. Cada um tem a sua área, o encenador é um gestor de um conjunto e de uma estética geral para o espetáculo, o figurinista está a gerir uma parte específica e a desenvolver. E a função do figurinista é ir o mais longe possível nessa sua vertente, acho que o mais importante é a regra do: E se? E se fizermos isto? E se fizermos aquilo? E quando as coisas correm bem, eles fáiscam um com o outro, eu digo uma coisa depois tu dizes outra, e parece que há um ping pong de ideias. E o conjunto destes encontros como qualquer encontro de dois seres humanos é que faz crescer o espetáculo. Em relação aos atores muitas das vezes são questões mais práticas de o que é que é útil, e nisto muitas das vezes os atores tem um bocadinho de manias, ai isto aqui não da, ai isto não consigo, há que encontrar um equilíbrio, mas isto também tem a ver com uma relação triangular com o encenador. O equilíbrio entre algo que seja confortável, porque é importante que o ator esteja confortável, no sentido físico e também no sentido de sentir-se bem e sentir-se confiante como qualquer outra pessoa que veste uma roupa nova. Mas por outro lado o figurino pode ser um desafio.

AL: Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?

GP: Sim, acho que do ator e da personagem, do ator porque como qualquer mascara que se põe na cara, é a extensão do corpo do ator, portanto é mais interessante se está em harmonia com este corpo, quase como se aumenta-se a imagem natural do ator. Noutras alturas pode-se jogar mesmo com o contrário de fazer algo que seja completamente desajustado com o ator. Lembro-me de um ator de uma peça que eu fiz em Guimarães, á uns anos atrás, em que a personagem principal era um empresário muito guloso, e forreta, cuja barriga era uma enorme caixa com gavetas á frente, e era estranho e não tinha nada a ver, era

completamente antinatural, era completamente em choque da forma natural do seu corpo, e ele viu e não gostou, viu-se aflito para se habituar, mas depois começou a descobrir coisas que podia fazer com aquilo e o próprio figurino ajudou a encontrar um personagem completamente louca, que de outra maneira teria sido bem mais difícil de encontrar.

AL: Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?

GP: Hoje em dia cada vez mais, é uma coisa entre mim e os atores, infelizmente, sejam eles da comunidade ou profissionais. Porque infelizmente, a não ser que a gente trabalhe nos grandes teatros, há cada vez menos dinheiro para figurinos. Há uma figurinista inglesa que se chama Hellen, com quem gosto imenso de trabalhar pela razão de que quando trabalho com ela sei que a parte visual do espetáculo vai ganhar outra dimensão. Este figurino que acabei de descrever da barriga em forma de comoda com gavetas foi uma criação dela, porque de facto são olhares diferentes e especializados sobre o espetáculo.

AL: Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?

GP: Acho que em Portugal há diferenças grande, há relativamente poucas companhias que tem hipóteses de contratar figurinistas, depois há uma tendência que já vem de á muito tempo atrás, dos anos 60 e 70, de fazer um teatro mais minimalista, com muito pouco, vestir as pessoas todas de preto, ou de branco, ou de vermelho, que tem a sua graça, mas que depois sobra pouco trabalho para o figurinista. E depois há uma outra companhia que investe neste lado visual, tanto nos figurinos como nos cenários. A companhia onde eu trabalhava, no Teatro Montemuro é uma delas, e onde de facto o figurino é um elemento em si, quase um espetáculo em si.

AL: Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?

GP: Varia muito de espetáculo para espetáculo, acho que a maior questão é se há um texto pré-definido ou não. Se não houver texto, o trabalho passa por três fazes,

uma é gerir o material, ou seja, se não houver um tema pré-definido, escolher um tema, investigar, e depois improvisar e inventar cenas e mais cenas, depois numa segunda fase em que fazemos uma seleção e estruturamos o espetáculo, fazemos a dramaturgia, e numa terceira fase em que ensaiamos, ou seja, na segunda já temos o guião feito, e depois ensaiamos.

Quando é um texto já escrito, muitas vezes quando sou eu a trabalhar também já estou envolvido na parte da escrita do texto, muitas das vezes os próprios atores também estão. Depois o texto é escrito e depois quando o texto volta, começamos a trabalhar, também numa secção de investigação, de experimentação, experimentar as diferentes cenas escritas de maneiras diferentes, a fazer pequenos jogos de improvisações que não são necessariamente relacionados com o texto em si para descobrir como é que vamos apresentar isto, e depois há uma fase final. Normalmente é por três terços. Primeiro, segundo e um último que é sempre a parte de polir e de aperfeiçoar.

AL: Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?

GP: O espetáculo que fiz em Guimarães, que se chamava “A Queda dos Cutileiros”, tinha figurinos lindos. Um era o rico, que tinha uma barriga com gavetas, depois era a mulher dele que era uma mulher nova casada com um homem velho, que era tudo em grande, uma grande gola, depois havia um jovem amante, inspirado num felino, suave e tudo muito alongado. Depois havia uma criada que era baixa e gorda, que na realidade era uma rapariga magra, mas completamente cheia de esponjas para dar aquele ar de tudo bastante artificial, mas que com o trabalho deles ganhava credibilidade.

Outro que eu gostei muito foi uma peça chamada “Fénix e Cota-cota”, que era sobre dois extraterrestres que vinham de um planeta qualquer para ajudar uma povoação a combater um incendiário que estava a por fogo nos montes, e os figurinos eram muito interessantes porque eram todos feitos em latex com muitas aplicações tipo bicos e todos pintados com cores fluorescentes, então quando os iluminávamos com luz negra dava um efeito espantoso e depois havia um cenário também com elementos do género. Gosto das coisas fantásticas.

AL: Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?

GP: Normalmente é em conversa entre o encenador e o ator e vai-se procurando algo que faz sentido, e o encenador vai na medida das suas capacidades tomar o lugar do figurinista, uns com mais sensibilidade e outros com menos, mas em geral é aquela coisa que fica a faltar.

AL: Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?

GP: Eu fazer figurinos nunca fiz, mas aprendi a ter um olhar sobre as coisas. Fui aprendendo, acho que de cada vez que faço um espetáculo aprendo mais um bocadinho sobre esta questão do que é que é interessante, a conjugação de cores, o facto de haver uma massa de cor, e depois alguém que se destaque, o facto de eventualmente haver diferentes cores, como por exemplo haver dez atores e haver dois que estão vestido de vermelho, duas com tons mais esverdeados. Uma coisa que faço agora, quando não tenho oportunidade de ter um figurinista, normalmente parto de uma base, mas procuro sempre que não seja uniforme, que não seja toda a gente igual, mesmo que esteja toda a gente da mesma cor, por exemplo, toda a gente de vermelho, mas cada um de vermelho à sua maneira. E quando é assim acho que é interessante no geral, dá liberdade às pessoas para procurarem as suas próprias coisas dentro de umas certas regras. Uma regra muito simples é esta, todos de vermelho, e depois o conjunto dá coisas mais interessantes, mais interessantes do que se fosse eu a dizer olha vais vestir isto, tu vestes isto, tu vestes aquilo. E aprendi também que aquilo que eu não sei, não tento fazer, posso sonhar e dizer que se eu tivesse aqui um figurinista fazíamos isto e aquilo, mas eu não tendo não faço. Vale mais não fazer do que fazer mal.

AL: Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?

GP: Acho que já não alugo figurinos desde que fiz “O Diário de Anne Frank” na escola secundária. São feitos de novo, mas com reciclagem também, acho que é sempre interessante também. É uma das grandes coisas que eu não sei como se faz, mas sei que faz uma grande diferença que em Inglaterra se chama “breaking

down” que é no caso de o figurino ser feito de novo, depois existe um processo de envelhecimento, que às vezes passo por pôr as coisas em misturas de lixívia, ou de aplicar spay, ou de amarrotar, que faça com que eles tenham um ar de usado, porque não há nada pior do que todos os figurinos novinhos em folha, e que se vê perfeitamente que não são verdadeiros, e depois é o que dizia o Bertold Brecht²⁹ que é um dos grande encenadores do séc. XX, não há nada como um casaco de cabedal com 20 ou 30 anos que já tem história, e não há nada que substitua esta história, mesmo que a gente não saiba qual é a história, mas olhamos para o objeto, seja roupa o seja outro objeto e vê-se que ele tem uso, que não é novo.

Viana do Castelo, 21 de Março de 2016

Graeme Pulley

²⁹ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um poeta alemão e reformador teatral cujo princípio de mudança no teatro consistia no desenvolvimento do drama como um fórum social e ideológico. In <http://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht> (acedido a 6 de Fevereiro de 2016).

Apêndice 3 – Entrevista a Susana Pedroso

Entrevista realizada no dia 20 de Abril de 2016, via e-mail, considerando que a entrevistada vive atualmente em Londres.

Andreia Lopes: Idade. Formação académica. Formação Profissional.

Susana Pedroso: 42 Anos. Licenciatura em Design de Cena pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Pós-Graduação em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras de Lisboa, Doutoramento em “De que se veste um espetáculo? – Metodologia e processo criativo do cenário e figurinos na obra teatral *The Passage*”, pelo Departamento de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência.

AL: Quando começou o seu interesse pelo teatro?

SP: Com 17 anos quando entrei para um grupo de teatro amador dirigido pelo Cândido Ferreira.

AL: O que é para si, o figurino?

SP: É a segunda pele do ator, é uma extensão que tem que promover um significado ao espectador de acordo com a dramaturgia que articula tudo o que deve estar em cena.

AL: Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?

SP: É uma profissão que existe enquanto parte de um todo. Tem a sua autonomia, mas está lá para servir uma dramaturgia, um conceito.

AL: Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?

SP: Deve fazer um curso específico de Design de Cena, como o que mencionei da ESTC. Também pode vir da área da Moda, mas terá que entender muito bem as dinâmicas de movimento e as propostas cénicas.

AL: Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão.

SP: Os que mencionei. É fundamental a noção do que é espetáculo teatral, ópera, bailado enquanto linguagens, tem que saber pesquisar (épocas, estilos, etc), desenhar e se souber executar ainda melhor.

AL: Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?

SP: Uma relação de cumplicidade e aceitação. Há que saber ouvir e entender a proposta de trabalho e saber dar ideias e defender pontos de vista, mas a palavra final é sempre do encenador.

AL: Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?

SP: O mais cedo possível. Muitas vezes essa química não se dá e o espetáculo ressent-se com isso.

AL: Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?

SP: Claro que sim. Muitas vezes ao pensar em figurinos para um espetáculo já tenho alterado ideias ao conhecer os atores e perceber que com determinado corpo aquilo não iria funcionar. Então simplesmente adapta-se a ideia. O que se tem que ter em mente é que o figurino tem que vestir determinado corpo, é muito importante saber quem vai vestir o nosso trabalho o mais cedo possível.

AL: Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?

SP: Os processos são muito semelhantes em geral, claro que mudando de encenadores e equipa há sempre diferenças, mas nada de especial. Desde que vim trabalhar para Inglaterra tenho a impressão que aqui julgam menos as pessoas no processo de trabalho. Há mais liberdade.

AL: Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?

SP: Leio a peça, começo a pesquisar, muitas vezes a estética pretendida pelo encenador leva-nos a pensar em filmes, ou pinturas.

Começo a recolher imagens e a desenhar coisas que vou mostrando ao encenador. Por vezes altera-se muito, começa-se com uma ideia e acaba-se com outra, outras vezes é tudo mais simples.

Este ano desenhei um espetáculo passado nos EUA nos anos 50 e na primeira tarde que me reuni com os atores no guarda-roupa do teatro vi que havia imensa coisa daquela época. Foi experimentar algumas coisas e metade do trabalho ficou feito naquela tarde.

AL: Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?

SP: Em todos tem destaque. Há projetos que pela sua natureza mais experimental os figurinos podem ser mais desafiantes, como foi no espetáculo “The Passage”, sobre o qual até fiz a minha dissertação da tese.

AL: Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?

SP: Geralmente pelo encenador, ou se é uma criação coletiva pelos atores.

AL: Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?

SP: Esta é uma pergunta difícil. Fui aprendendo. Quando cheguei a Inglaterra já tinha alguma experiência, mas no primeiro espetáculo que trabalhei como figurinista a pessoa do guarda-roupa ficou doente e durante um mês fiquei a fazer tudo sozinha, o espetáculo não podia sofrer por isso, havia partes da execução técnica que eu não sabia, tive que pesquisar. Sobrevivi e o resultado foi muito bom.

AL: Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?

SP: Para a East 15 – Acting School da Universidade de Essex para onde eu tenho desenhado, geralmente recorre-se ao que já existe no guarda-roupa, como uma primeira abordagem, podendo alterar peças já existentes. Depois há coisas que se

compram em lojas normais (se é uma coisa que se passa nos dias de hoje), outras coisas muito específicas têm que ser feitas de raiz.

AL: Com quem trabalha na construção dos figurinos?

SP: Como uma assistente de guarda-roupa que executa as peças de vestuário necessárias.

Viana do Castelo, 20 de Abril de 2016

Susana Pedroso

Apêndice 4 – Entrevista a Guillermo Heras

Entrevista realizada pelas 11:00 horas, no dia 21 de julho de 2016, no Teatro Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

Andreia Lopes: Idade. Formação académica. Formação Profissional.

Guillermo Heras: 64 anos. Licenciado na área de interpretação pela real escola Superior de Arte Dramática. Falta-me um ano para terminar a licenciatura em jornalismo. E faltam-me dois anos para terminar o curso de cinema.

AL: Quando começou o seu interesse pelo teatro?

GH: Começou por casualidade, de maneira que no colégio, antes de ir para a universidade, era normal haver aquilo a que se chamava obra de fim de curso, onde os alunos se reuniam, redigiam os textos e se autodirigiam.

AL: O que é para si, o figurino?

GH: Eu tenho um sistema de investigação com o atores, quando tenho tempo em laboratório, e nós trabalhamos, naquilo que se chama, a construção do personagem, eu trabalho o espaço cenográfico, que é a investigação da própria cenografia, através dos elementos que os atores inventam, o espaço musical, com as músicas que experimentamos, o espaço da iluminação, e há um espaço ao qual eu chamo espaço icónico, para mim o espaço icónico e tudo o que transposta o próprio ator o bailarino, então eu incluo nesse lugar os adereços e fundamentalmente o vestuário, que para mim no teatro é a pele da personagem, portanto para mim é muito importante esse trabalho, esse é o único que eu nunca fiz na minha vida, porque eu considero que é preciso saber desenhar, porque para teatro é muito importante saber que esse desenho está útil para o ator.

AL: Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?

GH: Deve ser uma profissão autónoma, mas não é fácil, em países teatralmente civilizados como França, Inglaterra, Alemanha, é uma profissão muito importante. É mais difícil que haja um figurinista desempregado do que haja um encenador desempregado, porque um bom figurinista, como um bom iluminador ou um bom cenógrafo toda a gente o quer ter, e há mais possibilidades, porque há muitos encenadores do que normalmente, por isso digo que os figurinistas nos nossos países não são valorizados como se deveriam ser. Mas uma coisa é aquilo que eu penso filosoficamente, outra coisa é, se um figurinista nos nossos países pode viver só de fazer figurinos de teatro, não.

AL: Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?

GH: Eu penso que no teatro é uma arte e em que quase todos deveríamos entender de todas as partes que configuram um espetáculo. Para mim a formação de um figurinista seria ideal, o mesmo de um ator ou de um encenador é necessário ter uma base comum em que todos estudaram. Eu considero que todos deveríamos passar pelo conhecimento daquilo que é a história do teatro, e a história do figurino.

AL: Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?

GH: É uma relação de igualdade, eu trabalho a ideia do teatro como uma equipa, não é mais o iluminador que o cenógrafo ou o figurinista que um técnico. Para mim a ideia do teatro é a criação em coletivo, mas cada um com a sua responsabilidade. Eu digo sempre que as relações, num espetáculo teatral, devem de ser como no namoro, se algo não está bem, discute-se. Para mim isto é normal, mas aquilo que não devia de haver nunca, é um problema, que eu creio que existe no teatro atual de uma maneira muito forte, que é um determinado domínio do encenador, ele crê que ele é o rei.

AL: Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?

GH: Sempre, no início, durante e no final. Tem que ser uma relação estável. Para mim um encenador, um iluminador ou um figurinista tem que seguir o processo como um ator. Não digo ir a todos os ensaios, digo seguir o processo.

AL: Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?

GH: Normalmente há uma coisa que irás sentir quando começares a trabalhar profissionalmente, em que normalmente os atores mais independentes mais transgressores, quando muitas vezes lhes chega o figurino, começam a dizer coisas, como este vestido faz-me um rabo mais gordo.

Pina Bausch, uma coreógrafa alemã tem uma frase maravilhosa para os bailarinos ela diz à mim não me importa o físico de um bailarino, ou a caracterologia, porque o que me importa é como ele se move. A mim acontece o mesmo, e o figurinista tem de começar a pensar em construir a pele e se é gordo, é gordo, a mim não me importa. A mim importa-me que o corpo do ator seja o corpo do personagem.

AL: Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator ou como encenador?

GH: Normalmente depende do sistema de produção. Em Espanha tenho uma pessoa há muito tempo, que trabalha comigo, e faz os figurinos.

Depende da produção e no caso concreto de cada lugar onde vou, não é o mesmo trabalhar no teatro nacional que trabalhar num teatro independente, quando trabalho com a companhia de Viana normalmente tentamos que haja uma pessoa que se vincule no projeto e que faça os desenhos, ou então seja roupa que já havia, porque não há dinheiro.

AL: Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?

GH: Fundamentalmente há uma coisa que se tem que ter em conta. Para mim depende com quem vou trabalhar, para saber que estratégia devo ter para poder

fazer ou não fazer um tipo determinado de vestuário. Nos últimos trabalhos que fiz, havia dinheiro e possibilidades económicas, logo foi possível concretizar. Por isso depende da produção e do vestuário que se consegue fazer em continuidade com o figurinista e comigo ou quando não há figurinista, que haja uma pessoa que faça o trabalho, mas comigo a supervisionar.

AL: Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?

GH: Depende da produção. Para mim é importante um período de investigação, não sei muito bem como quero a cenografia, como quero o vestuário, de que época é, e todo este trabalho requer tempo. Uma vez que tenho esta ideia clara, então já trabalhamos sobre um eixo icónico, de que ano é, que tipo de estética é. Tenho um segundo período em que procuro materiais e a partir daí surge o figurino, e goste de o ter com tempo para que se utilize, e para a construção do personagem.

AL: Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?

GH: Todos. Para mim é tão importante, porque o conceito é o metafórico, só tem de ter mais em conta um vestuário histórico, um clássico.

AL: Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?

GH: Pelo próprio grupo, ou se compram materiais e vai-se experimentando e aí é o encenador. O encenador converte-se num figurinista, porque decide no final o que é apresentado.

AL: Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?

GH: As vezes á uma proposta que enceno, em que havia dinheiro, mas primeiro deixaram-me ir aos armazéns. Às vezes temos que comprar uma base e adapta-la.

Viana do Castelo, 21 de Julho de 2016

Guillermo Heras

Apêndice 5 – Entrevista a Antonio Simón

Entrevista realizada pelas 14:50h, no dia 21 de julho de 2016, no Teatro Sá de Miranda, em Viana do Castelo.

Andreia Lopes: Idade. Formação académica. Formação Profissional.

Antonio Simón: Tenho 66 anos. Sou licenciado em interpretação, profissionalmente trabalhei como encenador, como cenógrafo, como iluminador, como desenhador de figurinos e como ator, percorri tudo no teatro com diferentes diretores e em lugares distintos, em Portugal tenho trabalhado muito em Braga e em Viana, no estrangeiro tenho trabalhado em Madrid e na Galiza.

AL: Quando começou o seu interesse pelo teatro?

AS: Comecei no teatro com 14 anos, trabalhei em companhias de amadores em Espanha, e depois comecei profissionalmente com 20/21 anos, já em companhias profissionais. Depois tive um período muito longo que fiz dobragem de filmes, como diretor de dobragem ou como dobrador. E depois trabalhei como realizador para televisão de diferentes programas. Como chefe de produção para televisão e trabalhei também como diretor de filmes.

AL: O que é para si, o figurino?

AS: Para mim o figurino no mundo do teatro é uma parte do que eu entendo como espaço cénico. Eu divido os espetáculos em três partes, uma parte é o texto, outra parte é a interpretação e a outra parte é o espaço cénico, e no espaço cénico é tudo aquilo que não é texto e que não é interpretação, e tudo o resto é o espaço cénico, a luz, os figurinos, a cenografia, o adereço, o mobiliário, tudo isso é o espaço cénico.

AL: Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?

AS: Sim, também. De todas as maneiras é mais difícil de desligar o figurino do que o texto que estou a falar de tudo o que é o espaço cénico, porque a luz incide no figurino, incide nas cores do figurino, incide nas formas. O figurinista não pode estar alheio ao que é esse espaço cénico, onde vai mexer o ator com o seu figurino,

vai mexer em todo esse espaço, e tem que ser algo que acorde e concorde com todo esse espaço.

AL: Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?

AS: Tem que saber desenhar, desenhar é fundamental. Saber a história da arte pois é fundamental conhecer os diferentes períodos da arte, pois vai ter que trabalhar com espetáculos em diferentes épocas da história, então vai ter que saber não só como eram aparentemente os fatos, e como eram os cortes, como se utilizavam as vestes na altura, não é o mesmo como se utilizavam uma capa no século XVI que no século XVIII, ou como se utilizava um manto na época dos senadores romanos que noutro tempo. É necessário conhecer a história da arte e a história do figurino, tem que estar emerso em tudo isso.

Depois há que ter a capacidade de imaginar, os figurinos quase nunca são roupa de rua, mesmo ainda que o pareça, porque de repente a roupa é precisa mudar num curto espaço de tempo, em poucos segundos tens que tirar as calças e por outra coisa, e às vezes as calças tem que ir abertas pelos lados, para poder tirar rápido.

AL: Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão.

AS: Era o que dizíamos antes, é necessário desenhar bem as proporções e conhecer muito da história do figurino e a história da arte em geral. Tudo o que é o mundo do desenho, dos quadros, dos pintores, de toda a história da arte são fundamentais como inspiração de figurinos.

AL: Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?

AS: Com o encenador é fundamental, o encenador é o último criador, ele toma as decisões porque ele quer tomar, porque todos os outros que estão a trabalhar em redor dele estão a pegar em pequenas partes num todo, e quem tem a ideia do todo é o encenador. Os demais têm partes, nada mais. E mesmo quando estamos contra o que pensa o encenador, nós temos que ceder, porque quem tem a última ideia é o encenador.

A relação com os atores, nenhuma. O ator é um boneco, é um manequim, a relação é de proporções, de tamanho, de forma.

AL: Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?

AS: No começo. No primeiro instante em que o encenador pensa numa montagem. Também aí há que estabelecer relação com todas aquelas pessoas, criadores também, que vão ter a ver com o produto final, com o iluminador, com o cenógrafo, com o figurinista, com o responsável do som. Isso tem que ser desde o princípio, e deve durar até ao fim, até ao dia em que se estreia.

AL: Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?

AS: Não muito, porque o ator é quem se adaptar á roupa do figurino. Por exemplo, este ator não quer levar uma capa, mas tem que levar. Os atores não são ninguém, são bonecos.

AL: Quem produz os figurinos para as peças de teatro em que intervém?

AS: Eu fiz durante muito tempo figurinos, mas agora procuro escapar disso. Das peças que eu dirigi a partir de um certo momento trabalhei quase sempre com o mesmo figurinista, que é um amigo meu, galego. Fazer figurinos é muito envolvente, sempre a criar problemas, é a manga que rasga, ou ai aqui tira um pouco, aborrece-me!

AL: Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?

AS: Eu acho que não é tanto a diferença entre as companhias, se não a diferença no tipo de espetáculo que em cada caso se aborda. Tenho feito figurinos em papel, em materiais quase metálicos, em tecidos muito diferentes e tenho feito figurinos como se fosse um lençol branco (mandar construir todo o vestuário na mesma cor, branco, e depois pintar à mão, com tintas e pincel ou com pistola).

AL: Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?

AS: Em termos práticos, o primeiro é as sensações que o texto produz em mim e o que imaginas para reproduzir essas sensações em termos de figurinos. O seguinte é tratar com o diretor que sensações ele tem, e combinar as duas sensações. E a partir daí começar a pensar em materiais e em formas. Quer dizer, o figurino é mais uma maneira de narrar, tudo é narrativo, não só o texto, não só a voz e o movimento dos atores, a luz é uma narração, os figurinos também narram, a cenografia também é uma narração, tudo são tempos narrativos no mesmo conjunto, e que não estão uns por cima dos outros, estão no mesmo nível.

AL: Os cenários são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?

AS: Depende do dinheiro da companhia, muitas vezes adaptam-se. E os figurinos também, muitas vezes adaptam-se, se é uma companhia de longa trajetória, tem nos armazéns materiais e depois adaptam-se muitas coisas. E outros produzem-se, quando são coisas que não têm, tem que se fazer de novo.

AL: Com quem trabalha na construção dos cenários e dos figurinos?

AS: Eu, desenho os figurinos e escolho os tecidos, e faço os cortes e cozo. Através de moldes e cozo com maquina ou á mão. Mas é sempre em função de cada companhia e de cada montagem, eu não levo comigo gente, só quando sou responsável pelo espaço cénico, aí sim, trabalho com o Suzo Montero e ele faz-me os figurinos. Eu explico o que quero e como quero e deixo-lhe a liberdade para ele criar.

Viana do Castelo, ____ de _____ de 2016

Apêndice 6 – Entrevista a Filipa Santana

Entrevista realizada no dia 23 de outubro de 2016, via e-mail, considerando que a entrevistada vive atualmente no Cacém (S. Marcos).

Andreia Lopes: Idade. Formação académica. Formação Profissional.

Filipa Santana: 43 anos; Licenciatura em Química Aplicada, Ramo de Biotecnologia; Profissionalização em Serviço como Professora de Físico-Química.

AL: Quando começou o seu interesse pelo teatro?

FS: Apesar de já gostar de artes performativas no geral (dança, teatro) antes disso, a certeza de que gostava mesmo de teatro chegou quando eu tinha 11 anos, ao assistir ao ensaio geral de uma peça em que não participava.

AL: O que é para si, o figurino?

FS: Um figurino pode ser muita coisa, dependendo do tipo de projeto, das suas linguagens e da sua estética. No entanto, para mim, um bom figurino é uma segunda pele da personagem (no sentido em que é o seu prolongamento).

AL: Para si, o figurinista pode ser uma profissão autónoma?

FS: Idealmente, julgo que sim, mas movo-me no meio amador e conheço pouco para saber se é materialmente sustentável. As poucas figurinistas com quem já trabalhei desenvolvem projetos em mais do que essa área.

AL: Para se ser figurinista que tipo de formação se deve ter?

FS: Sinceramente, não sei. Nunca pesquisei sobre o que há de formação nessa área.

AL: Especifique os conhecimentos essenciais para se poder exercer esta profissão.

FS: Como já referi, pouco sei da teoria por detrás da profissão. Mas, de forma leiga, penso ser essencial ter conhecimentos base na arte em questão - teatro (conhecendo diferentes linguagens, signos e suas formas de comunicação com o público) e estar dotado de uma série de ferramentas técnicas que permitam a concretização dos figurinos a partir da sua ideia inicial.

AL: Que relação o figurinista deve estabelecer com o encenador e os atores?

FS: No meu entender, deve ser uma relação de proximidade que permita que a criação do projeto, nas suas várias vertentes, seja uma (mas enriquecida, devido a esta interdisciplinaridade).

AL: Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final da encenação?

FS: Não sei se há uma regra para isto, visto haver uma variedade tão grande de processos, nenhum mais válido do que o outro. Já vi acontecer das três formas, em processos muito diferentes, e não posso eleger um, porque cada projeto *solicitou* timings diferentes para este momento.

AL: Na criação do figurino é importante ter em conta as características físicas e histriónicas do ator?

FS: Sim, se for essa a opinião do encenador. Pode ser que não seja esse o objetivo do trabalho e, nesse caso, não (nomeadamente, no que respeita às características histriónicas do ator). Tudo depende daquilo que se quer transmitir.

AL: Quem produz os figurinos para as suas peças de teatro em que intervém como ator e como encenador?

FS: Varia muito. Por um lado, porque faço projetos muito variados (a nível escolar, com alunos; a nível pessoal; inserida em grupos e Associações Culturais, como, nos últimos anos, na Miau, Companhia de Teatro), por outro, porque cada projeto é diferente.

Ao nível do teatro escolar, já foram muitas as experiências: já produzimos os figurinos em conjunto (eu e os alunos), já utilizamos roupas selecionadas de entre

as propostas dos alunos, já utilizamos figurinos construídos por familiares dos alunos.

A nível pessoal, já produzi eu própria os meus figurinos, numa situação, e já adquiri peças para compor e/ou transformar em figurinos noutras.

Ao nível da Miau, Companhia de Teatro, já contámos com figurinistas (Ana Taipas e Patrícia Raposo) e com amigos que fizeram igualmente bem esse papel (Susana Raposo). Também já alugámos figurinos em situações de teatro de época. No meu projeto mais recente, que vai agora estrear, cada ator é criador e, neste contexto, seguindo a linha pedida pela encenadora, cada ator pensou o seu figurino (no meu caso, fui eu que também o construí).

AL: Que diferenças e semelhanças destaca nas diferentes companhias de teatro em que tem trabalhado, relativamente ao trabalho do figurinista?

FS: Como escrevi anteriormente, só estive numa companhia, e é de teatro amador. Não posso comparar companhias, apenas projetos, algo que já fiz na resposta à questão anterior.

AL: Como se organiza em termos práticos nos projetos que surgem?

FS: Em termos práticos, é sempre importante fazer um cuidadoso levantamento de tarefas e uma pensada gestão de tempo, ainda mais em situações que envolvem processos criativos (por natureza, mais subjetivos), possibilitando a satisfação atempada de todas as necessidades do projeto que leve, na medida do possível, a uma realização plena do mesmo.

AL: Qual é o projeto em que os figurinos têm mais destaque?

FS: Não consigo responder a esta pergunta. Não a percebo. Um projeto concreto dos que já fiz? Um tipo de projetos? Algo que vi? Mesmo que seja uma destas hipóteses, não tenho resposta, não sei.

AL: Quando não existe na equipa criativa de um espetáculo um profissional da área do figurino, como é que estes são criados? E por quem?

FS: Penso que a resposta à questão 10 responde bem a esta.

AL: Com quem é que aprendeu a fazer os figurinos?

FS: Por improvisação, tentativa e erro... ninguém me ensinou e qualquer olhar especializado e atento verifica que a técnica não está lá (mas servem bem o objetivo porque o espetador não verifica costuras).

AL: Os figurinos são adaptados de peça para peça, são alugados ou produzem-se novos?

FS: Penso que a resposta à questão 10 responde bem a esta.

AL: Com quem trabalha na construção dos figurinos?

FS: Penso que também já respondi a esta questão anteriormente.

Anexo 1 – Email referente á candidatura:

[DESIGNA2016] Your submission has been accepted!

DESIGNA2016

On behalf of the DESIGNA2016 ERRO(R) november 24-25,

I am pleased to inform you that your project, titled ID375 - A cultura do teatro comunitário no deign de figurinos: o caso de estudo "Anjo Branco - Gil Eannes", no âmbito do Noroeste Comunitário - Projecto Comunitário do Teatro do Noroeste – Cno has been accepted to the DESIGNA's Program.

We have included any eventual remarks by the reviewers at the end of this message.

Please, see the registration and submission guidelines at the conference website <http://designa.ubi.pt>

Once again, thanks and congratulations.

DESIGNA2016 Program Committee,
Francisco Paiva - ftapaiva@gmail.com
<http://designa.ubi.pt>

Anexo 2 – Documento publicado

Artigo publicado na Conferência Designa 2016: DESIGNA - International Conference on Design Research. DESIGNA 2016 - ERRO(R) by Francisco Paiva, Catarina Moura. Collection: Ars. Year of edition: 2016. ISBN: 978-989-654-361-7 (pdf)

