



Figurino de
As bodas de Fígaro:
colorido de Stanislavski

Para vestir a alma do ator

Tese revela a evolução da importância dos figurinos no teatro moderno

CARLOS HAAG

Se no cotidiano, diz o ditado, o hábito faz o monge, no palco ele é capaz de criar condes, duques, mulheres do povo, ninfas e deusas, tudo o que a imaginação de um cenógrafo desejar. “Os figurinos são a ponte de ligação entre o ator e o olho do espectador. São linhas, formas, cores e significados que têm a função de ligar ator e platéia, dando pistas sobre aquele que o veste, manifestando até mesmo, externamente, formas internas de um personagem”, explica Fausto Viana, que defendeu em março tese de doutorado sobre o tema *O figurino das renovações cênicas do século 20: um estudo de sete encenadores*. Com ela entendemos a mágica teatral dos hábitos em criar, diante dos nossos olhos, os monges.

Analisando o trabalho da criação de figurinos de Appia, Craig, Stanislavski, Artaud, Brecht, Reinhardt e Mnouchkine, Viana revela a importância dos trajes no desenvolvimento da arte de atuar e de como eles foram um componente importante na busca por um teatro moderno, que procura a arte total, feita de aparente simplicidade, mas com imensa sutileza e força expressiva. O pesquisador organizou uma mostra de figurinos de seis das peças analisadas em seu doutorado. A exposição, *Trajes e cena*, fica em cartaz, no Theatro Municipal de São Paulo, até 21 de junho, no Salão dos Arcos. Lá estão os figurinos de *Os Cenci* (Artaud), *1789* (Mnouchkine), *As bodas de Figaro* (Stanislavski), *Sonhos de uma noite de verão* (Reinhardt) e *Hamlet* (Craig). “A principal característica do trabalho deles é a busca pelo

FOTOS EDUARDO CESAR



Roupas de *Sonho de uma noite de verão* (alto), *Os Cenci* (abaixo, à esq.) e, de novo, *Sonho* (abaixo, à dir.): expressividade



todo, pela integração de todos os elementos que integram um espetáculo. O figurino faz parte dessa procura, pois, além de integrar-se ao todo, ele veste e revela o núcleo mais importante do espetáculo: o ator e seu corpo”, diz.

Curiosamente, todo o processo teve início com uma constatação, hoje, óbvia: o mundo e, é claro, os atores que povocam esse mundo cênico são tridimensionais. Por séculos, encenadores se contentaram com figurinos belos e vazios e com cenários compostos de telões pintados. Todos os encenadores pesquisados por Viana perceberam que havia uma necessidade de mudança: era preciso uma nova cena, mais expressiva, para tirar o espectador da passividade. Todas as artes deveriam estar a serviço de um ideal maior do que a beleza: a adequação à dramaturgia. “Era preciso expressar a verdade cênica de dentro para fora, do interior do artista para seu exterior, como uma verdade vivida e não representada falsamente.”

O pioneiro nesse novo caminho foi um tímido suíço que pouco contato prático teve em sua vida com o mundo teatral, embora suas idéias tenham influenciado os criadores que o seguiram: Appia. Um apaixonado por Wagner, ele percebeu os limites da encenação bidimensional e as possibilidades de se reunir as artes por meio de um jogo de luzes, formas e cores. “Tudo o que é falso no palco desagrada a Appia. O que ele desejava era redirecionar o teatro, trabalhando-o como uma obra de arte viva que reúne todas as outras para atingir os espectadores”, observa Viana.

Quem, em verdade, levou ao palco suas teorizações foi um ator e diretor inglês, Edward Gordon Craig, que, a partir da pintura e da escultura, pretendeu lutar contra as formas de interpretação e representação arcaicas de seu tempo. E fez um dueto (algo problemático, por sinal) com um russo genial que igualmente queria mudar o teatro, Constantin Stanislavski. Juntos, montaram um *Hamlet* (em 1911, no Teatro de Arte de Moscou) antológico em que Craig pôde tentar romper a relação estática entre palco e platéia e defender a universalidade e a simplicidade dos figurinos como força dramática. O passo seguinte ficou para um francês, Antonin

Artaud, que igualmente queria o novo e admirava a pintura como inspiração.

A ponto mesmo de empregar um pintor (embora ele, Artaud, fosse reconhecido como “um pintor no meio de comediantes”), Balthus, para realizar a cenografia e os figurinos de seu espetáculo, *Os Cenci*. “O ideal da ‘limpeza cênica’, a ausência de excessos, o uso de elementos que sejam significativos, que tenham uma simbologia evidente são opções appianas que Artaud incorpora ao seu trabalho”, nota Viana. Artaud deseja, mais do que seus antecessores, a integração do figurino na ação e, para tanto, faz opções: o figurino, por exemplo, deveria ser o menos atual possível, uma “rejeição das modas atuais no que elas encerram de exterior e passageiro.” Além disso, Artaud é pioneiro em trabalhar com elementos orientais, uma característica que marcará os encenadores posteriores. Ao analisar o Teatro de Bali, traz para seu teatro o ideal do figurino como mais do que uma roupa, antes um instrumento ritual.

Bertolt Brecht levará esse novo conceito ao extremo em suas peças, abertamente fincadas em análises do teatro oriental e beneficiárias de suas conquistas. Para o alemão, nada deve estar em cena que não mereça estar em cena. A simplificação é a palavra de ordem. “Mas é uma simplicidade profundamente sofisticada e surgida da interação entre todos os que compõem o espetáculo. Você vê um traje de uma peça de Brecht e pensa que poderia tê-lo feito em casa. Mas é ilusão, pois havia um planejamento cuidadoso, de meses, para que uma roupa tivesse a textura ou a cor que procurava para seus personagens”, diz Viana. A razão disso? Está nas palavras

de seu grande parceiro de cenografia: “Copiar a realidade não é suficiente; a realidade precisa não só ser reconhecida, mas também entendida”. Daí, por exemplo, todo o significado da colher que a protagonista de *Mãe coragem* carrega no bolso de seu figurino. “O traje de um personagem brechtiano não é um traje literal. É uma linguagem que a roupa fala com o homem, as memórias, as misérias, as lutas que caíram sobre ele”, na definição de Roland Barthes.

Embora epígonos de teatros opostos, o mesmo ideal de cuidado com o figurino está presente nas criações de Stanislavski que, segundo Viana, continua sendo mal interpretado como um mero realista-naturalista. “Eles têm, para Stanislavski, um papel vital no processo de caracterização e são importantes para ajudar na nova relação entre atores e espectadores”, nota o pesquisador. “Quando vocês tiverem criado um papel, saberão o quanto a peruca, a barba, as roupas são importantes para um ator criar um personagem. Um traje deixa de ser uma coisa simples e adquire, para o ator, uma espécie de dimensão sagrada”, escreveu o russo. O hábito era fundamental para que um ator pudesse criar, no seu interior, um monge em toda a sua dimensão psicológica e externa.

Foi, no entanto, Max Reinhardt que soube chegar a uma medida ideal entre o que o ator pretendia e o público desejava. “O que eu tenho em mente é um teatro que vá trazer alegria às pessoas”, dizia. Para tanto, aumentou o status do figurinista e o deixou em igualdade com o iluminador, o cenógrafo e todos os demais envolvidos numa produção, a fim de que se atingisse a obra perfeita, capaz de “dar alegria” ao público.

Assim como ele, Ariane Mnouchkine, a única encenadora viva pesquisada por Viana, a diretora do Théâtre du Soleil, considera os figurinos “como seus amigos”. “Trate bem deles. Eles são seus inimigos se são malfeitos, se não ficam bem juntos. A pele pura é difícil de usar com máscaras”, costuma dizer a francesa. “Os atores têm toda a liberdade de criação, o que faz com que o projeto inicial mude. Durante todo o processo de ensaio, eles têm à sua disposição as costureiras e muitos tecidos. De acordo com a necessidade do ator e da encenação, eles pedem para que o traje seja feito”, conta Viana. •

O PROJETO

O Figurino das Revoluções Cênicas do Século 20: Um Estudo de Sete Encenadores

MODALIDADE

Bolsa de Doutorado

COORDENADORA

INGRID DORMIEN KOUDELA – Escola de Comunicações e Artes/USP

BOLSISTA

FAUSTO VIANA – Escola de Comunicações e Artes/USP